UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00378414 7

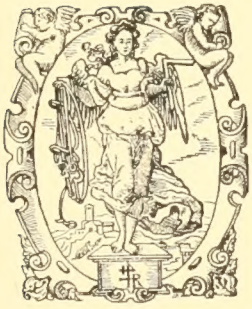
GIOTTOS SCHULE IN DER ROMAGNA.

GIOTTOS SCHULE IN DER ROMAGNA

VON

ALBERT BRACH.

MIT 11 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902.

NOV 27 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
619
R787

MEINEN ELTERN.

VORWORT.

Die vorliegende Untersuchung ist der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Doktorarbeit vorgelegt, und die drei ersten Kapitel sind als Dissertation gedruckt worden.

Für die Anregung und Förderung, die ich von seiten meines verehrten Lehrers Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. Henry Thode erfahren habe, gestatte ich mir auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank auszusprechen.

EINLEITUNG.

Die Schule Giottos ist das Stiefkind der Kunstgeschichte. Der grosse Name des Begründers der neueren Kunst überstrahlt so sehr seine Schüler und Nachahmer, und unter diesen lassen sich so wenig Individualitäten bisher unterscheiden, dass die Forschung sich mit der Malerei des Trecento noch verhältnismässig wenig hat befassen wollen. Freilich sind die Schwierigkeiten des Studiums gerade dieser Periode gross, und es erfordert unendliche Geduld und liebevolles Sichvertiefen, um jenen schwachen, kaum merklichen Bewegungen nachgehen zu können, die sich in dieser Kunst, deren Augenmerk noch nicht auf das Individuelle in der Erscheinung, sondern auf das Typische gerichtet ist, bemerkbar machen. Giotto ist der grosse Baum, dessen Zweige alles überschatten, was neben ihm aufspriesst, und aus dessen Wurzeln alle ihre Kraft saugen. Aber wenn auch undankbar und mühsam, so ist die Aufgabe doch reizvoll, diese kleinen Pflanzen zu beobachten, den Boden, dem sie entwachsen, zu untersuchen, die Bedingungen ihrer Existenz festzustellen und zuzusehen, ob nicht auch unter ihnen verschiedene Arten zu sondern und zu unterscheiden sind.

In der Kunst des 14. Jahrhunderts hat man zwei von Florenz und Siena ausgehende Hauptströmungen unterschieden, innerhalb deren einzelne Persönlichkeiten von einigermassen ausgesprochener Eigenart hervortreten, andere dagegen noch im Dunkel stehen. Neben diesen beiden Schulen sind andere nicht zur Geltung gekommen, obgleich im 14. Jahrhundert sich überall in Italien der von Giotto ausgehende neue Geist regte, dessen Aeusserungen von der Lombardei bis nach

Neapel zu verfolgen sind. Eine solche Schule Giottos finden wir auch in den unter dem Namen der Romagna vereinten Landschaften, und es soll in dieser Arbeit versucht werden, die zu ihr gehörigen Künstler und deren Werke zusammenzufassen. Es wird sich dabei herausstellen, dass auch hier neben den von Giotto überkommenen neuen Kunstprinzipien als wesentlicher Faktor angeborene Stammeseigentümlichkeiten für ihr Schaffen in Betracht kommen, und diese charakteristischen Eigentümlichkeiten sind es, aus denen die Berechtigung hergeleitet wird, von ihrer Gesamtheit als einer Schule zu sprechen. Es ist schon oft ausgesprochen worden, aber es muss immer wieder betont werden, dass die Wurzeln einer künstlerischen Bethätigung, welcher Art auch immer sie sein mag, in erster Linie in der Abstammung der Künstler und in dem Boden zu suchen sind, aus dem sie ihre Kraft geschöpft haben. Ist doch der Künstler ein Glied seines Volkes, und von der grossen Masse unterscheidet ihn nur die ihm verliehene Gabe, die in der Volksseele lebendig wirkenden Kräfte und die in ihr heimischen Anschauungen zu offenbaren. Je grösser der Künstler, je umfassender seine Begabung ist, um so reiner tritt uns in seinen Werken jener in seinem Volke lebende Geist entgegen, aber auch kleinere Geister, obgleich von aussen kommenden Beeinflussungen zugänglicher, werden sich doch nie von dem ihnen angeborenen Stammescharakter entfernen können.

«Südlich vom Padus, sagt Mommsen, (Röm. Gesch. I[8] p. 120) und an den Mündungen dieses Flusses mischten sich Etrusker und Umbrer, jener als der herrschende Stamm, dieser als der ältere, der die alten Kaufstädte Atria und Spina gegründet hatte, während Felsina (Bologna) und Ravenna tuskische Anlagen scheinen.» Diese beiden Elemente, das kräftig-potente etruskische mit seiner hervorragenden künstlerischen Begabung und das milde weiche umbrische lassen sich auch in der romagnolischen Kunstübung des 14. Jahrhunderts erkennen, nämlich einmal das von der toskanischen Kunst Giottos Uebernommene, und dann die angeborene zarte umbrisch-sienesische Weise. Jenes starke kunstbegabte etruskisch-toskanische Element bildet bei dieser Vereinigung den befruchtenden, das umbrisch-sienesische aber den empfangenden Faktor, und das Produkt dieser Verbindung ist die in der Romagna heimische Kunstrichtung, in der uns sowohl giotteske als auch umbrisch-sienesische Elemente entgegentreten.

Ausgegangen ist diese Kunstrichtung von Rimini, dem Sitze der kunstfreundlichen Familie Malatesta. Von allen Städten der Romagna genoss im 14. Jahrhundert Rimini allein mit kurzen Unterbrechungen

die Segnungen des Friedens dank der Energie und Klugheit seiner Herrscher, die anfangs entschieden zur guelfischen Partei hielten. Später wandten sie sich der kaiserlichen Sache zu, und es gelang ihnen, von Kaiser Ludwig das Vikariat ihrer Herrschaften zu erlangen. Als dann der kluge und fähige Kardinal Albornoz die Feinde der Kirche nacheinander zur Unterwerfung zwang und besonders in der Romagna und den Marken unter den kleinen Dynasten aufräumte, erlitten auch sie im Jahre 1355 eine schwere Niederlage, Galeotto Malatesta, das Haupt der Familie, wurde gefangen, und als Lösegeld für ihn mussten die meisten früheren Eroberungen zurückgegeben werden. Trotzdem erhielt er gegen einen jährlichen Tribut und zunächst nur auf zwölf Jahre die Signorie über Rimini, Pesaro, Fano und Fossombrone zurück, ein Jahr später aber wurde er zum Gonfaloniere der Kirche und zum Rektor der ganzen Romagna ernannt. Damit war die Dynastie der Malatesta gesichert und blieb es, bis Cesare Borgia allen Vikariaten ein Ende machte. Von dem Vater Galeottos, Pandolfo I, berichtet Vasari, dass der kunstliebende Fürst Simone Martini nach Avignon sandte, um Petrarca zu porträtieren; ein unter Galeotto entstandenes Freskogemälde, von dem noch die Rede sein wird, ist in Rimini erhalten, und die lange Reihe von Künstlernamen, die die gleichzeitigen Chroniken nennen, sind ein beredtes Zeugnis für die rege Kunstthätigkeit, welche im 14. Jahrhundert in Rimini herrschte. Seine Söhne Carlo und Pandolfo liess Galeotto von dem Humanisten Jacopo degli Alegretti erziehen, und beide waren gleich hervorragend als Krieger und Feldherren wie in gelehrten Disputationen. Sigismondo Malatesta, der Sohn des letztgenannten Pandolfo aber übertraf alle seine Ahnen an Kunstliebe und Freude an den Wissenschaften, und noch heute bewundern wir in S. Francesco in Rimini ein Denkmal, das er mit Hülfe der ersten Künstler seiner Zeit sich und seiner Isotta gesetzt hat.

Die übrigen Städte der Romagna sind in ihrer Kunstentwickelung wesentlich von Rimini abhängig. Wie sich diese Entwickelung gestaltet soll im Folgenden gezeigt werden.

I.

DIE FRESKEN DER KIRCHE S. MARIA IN PORTO FUORI ZU RAVENNA.

Südöstlich von Ravenna, etwa 4 Kilometer vor Porta Nuova liegt die alte Kirche S. Maria in Porto fuori, einst ein berühmter, vielbesuchter Wallfahrtsort, heute einsam und verlassen in der Einöde aufragend, wie S. Apollinare in Classe ein Denkmal aus der Zeit als Ravenna noch vom Meere bespült war und mit seinen Kirchen und Palästen wie ein letztes Wahrzeichen einer höheren Kultur in die Wirrnisse einer Zeit des Kampfes aller gegen alle hineinragte. Hier gründete[1] in Folge eines Gelübdes, das er in einem heftigen Sturme auf hoher See gethan hatte, Pietro degli Onesti, genannt il Peccatore, der einem vornehmen ravennatischen Geschlechte entstammend, einer weltlichen Laufbahn entsagt und sein Leben in religiösen Betrachtungen hinzubringen beschlossen hatte, im Jahre 1096 Kirche und Kloster S. Maria in Porto fuori, woselbst er im Jahre 1119 seine Grabstätte fand.

Im 21. Gesang des Paradiso erwähnt Dante diese Stiftung mit den Worten des Pier Damiano:

In quel loco fui io, Pier Damiano,
E Pietro Peccator fu nella casa
Di nostra Donna in sul lido Adriano.

[1] cf. Corrado Ricci, Guida di Ravenna. Bologna 1901. Pietro Sulfrini, Storia della Madonna Greca venerata nella chiesa di Porto in Ravenna. Ravenna 1887.

Durch die wunderbare Ankunft eines Gnadenbildes der Jungfrau,[1] das noch heute in der Kirche S. Maria in Porto zu Ravenna aufbewahrt wird, gewann die Kirche bald grossen Ruf und bedeutenden Reichtum, und die deutschen Könige auf ihren Zügen nach Italien versäumten nicht, dem Bilde der Jungfrau ihre Verehrung zu bezeugen und dem Kloster reiche Spenden darzubringen. Die Kirche, aus Backsteinen erbaut, ist dreischiffig mit offenem Dachstuhl. Das Mittelschiff zeigt auf jeder Seite vier kleinere und zwei grössere Bogen, welche auf viereckigen Ziegelpfeilern und Säulen von rotem veronesischem Marmor ruhen. Von den Säulen stehen noch drei, tief in dem Boden steckend, mit an den Ecken abgefasten Kapitälen. Augenscheinlich waren die Stützen wie überall in Ravenna ursprünglich alle durch Säulen gebildet, die im Laufe der Zeit erst durch Pfeiler ersetzt wurden, wie denn überhaupt verschiedene Bauperioden wahrzunehmen sind. Vor der Gründung des Pietro Peccatore stand hier bereits eine kleine Kirche S. Maria in Fossula genannt, welche dieser, wie es scheint, in seinen Bau einbezog. Die niedrigen vorderen vier Bogen auf jeder Seite des Mittelschiffes gehören augenscheinlich einer früheren Bauperiode an als die folgenden beiden höheren. Im Jahre 1221[2] wurde gelegentlich der Seligsprechung des Gründers die Tribuna umgebaut, von einer grösseren Arbeit wird im Jahre 1235 Erwähnung gethan. Eine umfassende Restauration der schadhaft gewordenen Kirche wurde 1332 vorgenommen, und es scheint, dass die gotische Chorkapelle und Apsis sowie die beiden Kapellen an der Flucht der Seitenschiffe in diesem Jahre entstanden. Die Façade der Kirche ist die ursprüngliche. Sie ist bis auf ein Rundfenster mit profiliertem Rande und einem unter der Dachschräge hinlaufenden Rundbogenfries gänzlich schmucklos; eine Statue der Madonna mit anbetend erhobenen Armen in einer Nische über der Thür ist neueren Datums. Derselbe Rundbogenfries wie an der Façade zieht sich an den Seiten des Mittelschiffes und der Seitenschiffe unter der Bedachung hin, ausserdem sind diese Teile mit eingefalzten Lisenen geziert. Der viereckige Campanile ruht auf einem antiken Unterbau auf, der vielleicht zu einem Leuchtturme gehört hat, der obere Teil dürfte dem 12. Jahrhundert angehören.[3] Vom Kloster sind noch einige dürftige Reste

[1] Es ist ein Flachrelief byzantinischer Arbeit, welches die Jungfrau mit anbetend erhobenen Armen darstellt. Ueber die Legende vergl. Pietro Sulfrini l. c. p. 26.

[2] Nach Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884. S. 406.

[3] Fantuzzi, Mon. Rav. II. Venezia 1802, p. 274 und 276, erwähnt zwei Schenkungen zum Bau des Campanile aus den Jahren 1175 und 1187.

erhalten, die ihrer Konstruktion nach aus dem 13. Jahrhundert stammen. Es sind einige jetzt vermauerte spitzbogige Arkaden, die, wie es scheint, zum ehemaligen Refektorium gehörten. Die Chorkapelle, die Apsis, sowie die beiden Seitenkapellen und der Tribunenbogen sind mit Fresken geschmückt, die erst vor etwa 50 Jahren durch die geduldige Arbeit des parroco der Kirche D. Pio Pozzi von der Tünche, womit sie bedeckt waren, befreit wurden. Wahrscheinlich war die ganze Kirche mit Fresken ausgemalt, die aber heute noch unter dem weissen Anstrich ihrer Aufdeckung harren.

Gehen wir nun zur Beschreibung der Fresken über.

Ueber dem Eingang zur Chorkapelle thront Christus in der Mandorla mit der bekannten Weltgerichtsgebärde, die Handfläche der Rechten nach oben, die der Linken nach unten gewandt. Darunter in den Zwickeln des Bogens zur Rechten Christi die Seligen mit weissen Gewändern und Kränzen im Haar und Lilien in den Händen zum Weltrichter aufblickend, zu seiner Linken die Verdammten im Fegefeuer jammernd und klagend und von Teufeln mit spitzen Stangen gestossen.[1] Zu beiden Seiten des Weltrichters befindet sich die seltene Darstellung der Herrschaft und des Endes des Antichrists.[2] Nach den kirchlichen Anschauungen des Mittelalters war die Zulassung des antichristlichen Verführers ein von Gott über die Menschheit zur Strafe ihrer Sünden verhängtes Strafgericht. Diese Prüfung sollte das Endgericht vorbereiten und demselben zur Grundlage dienen, der Erlöser aber bei seiner Wiederkunft den Antichrist vernichten. Dieser ist, wie der hl. Hieronymus sagt, eigentlich ein Mensch, der «Mensch der Sünde» des paulinischen Briefes, den der Teufel mit tötlichem Hasse gegen Christus erfüllt und mit grosser Macht ausgerüstet habe. «Die Bekämpfung und Besiegung des Antichrist und seines Anhangs, im Grunde identisch mit dem Weltuntergang, ist als gleichzeitig mit demselben gedacht, als nachfolgend das jüngste Gericht und der Anbruch des himmlischen Reiches.»[3]

---

[1] Phot. Alinari 11581.

[2] Ausser der Darstellung des Antichrists in Signorellis Fresken zu Orvieto ist dem Verfasser keine weitere bekannt. Robert Vischer in s. Buch Luca Signorelli, Leipzig 1879, erwähnt noch drei Beispiele aus der Buchillustration: das psalterium graecum der Barberinischen Bibliothek in Rom, eine Darstellung des Gegenstandes im hortus deliciarum der Herrad v. Landsberg, mitgeteilt von Ch. M. Engelhardt (Herrad v. Landsberg und ihr Werk: hortus deliciarum, Stuttgart 1818) und den «Entchrist» der Albertina in Wien.

[3] cf. Pauli, II Thessalonicher 2, 1—12. Ev. Matthäi, 24. I Johannis 2, 18. Offenb. Joh. 13, 11—15. Wetzer u. Weltes Kirchenlex., Freiburg 1882. S. 918 ff. Robert Vischer, Luca Signorelli, Leipzig 1879, p. 163 ff.

Diesen Zusammenhang des Erscheinens des Antichrist mit der Wiederkunft Christi und dem jüngsten Gericht stellt auch unser Fresko dar. Zur Rechten Christi vor einem zinnengekrönten Palast sitzt der Antichrist mit einem roten Untergewand und weissem blau gemusterten Mantel bekleidet als Herrscher auf einem Throne und erteilt einem vor ihm stehenden Krieger den Befehl zwei heilige Greise zu enthaupten. Dem Befehl folgt die Ausführung, die beiden Häupter, von Nimben umgeben, liegen am Boden, während die Körper noch in knieender Stellung verharren, die Hände zum Gebet aneinandergelegt. Der Exekution wohnen Männer und Frauen bei, die ihrer Teilnahme, ihrem Schmerz, ihrem Entsetzen durch Gebärden Ausdruck verleihen.

Die entsprechende Darstellung auf der entgegengesetzten Seite zeigt das Ende des Antichrist. Vier weissgekleidete Engel stürmen im Fluge heran, von denen zwei mit Schwertern, zwei mit Lanzen bewaffnet sind. Der vorderste Engel schlägt dem vor ihm auf seinem Throne sitzenden Antichrist, der denselben weissen blau gemusterten Mantel trägt, wie auf dem vorigen Bilde, mit einem wuchtigen Hiebe den Kopf ab, während ihm die beiden andern ihre Lanzen in die Brust stossen, der vierte Engel schwingt sein Schwert. Neben dem Antichrist sitzt eine dunkelgekleidete Gestalt, die sich erschreckt umwendet. Eine Gruppe von sechs Männern sehen entsetzt das Strafgericht über den Uebelthäter hereinbrechen. (Abbildung 1.)

An der linken Wand des Langhauses, anstossend an die Chorkapelle, befindet sich eine sehr zerstörte Darstellung der Madonna mit vier Heiligen und den Resten zweier Engel, von welchen nur noch ein Teil der Köpfe mit den Heiligenscheinen sichtbar ist, darunter S. Julianus, der sich segnend zu einer vor ihm knieenden Gestalt eines Mannes wendet. Links davon sind Reste einer Viehherde zu erkennen.

Der Eingangsbogen zur Chorkapelle ist mit einem dreifachen ornamentierten Rahmen in imitierter Cosmatenarbeit geschmückt; an seiner obersten Stelle erkennt man eine emporgestreckte Hand, die das Zeichen des lateinischen Segens macht. In der Leibung befinden sich 12 Brustbilder von Propheten, die Spruchbänder in den Händen halten, darunter vier Heilige, Paulus mit dem Schwert, der hl. Ludwig, Johannes Ev. und eine zerstörte Gestalt. Zu beiden Seiten des Chores links S. Apollinare, rechts der hl. Antonius Abate.

Das quadrate Gewölbefeld der Chorkapelle zeigt an den Rippen das imitierte Cosmatenmuster, welches wir schon am Eingangsbogen gesehen haben, die vier Gewölbefelder selbst sind mit einem einfachen

ornamentierten Bande eingefasst und auf ehemals blauem, jetzt grünem Grunde mit den Darstellungen der vier Kirchenväter und der vier Evangelisten, die zwei und zwei einander gegenüber sitzen, geschmückt.[1] Sie sitzen vor Schreibpulten von complizierter Architektur, kleine Kästchen und Schränkchen, auf welchen Bücher und Papiere liegen, reichen bis in die Zwickel hinunter.

1. Hieronymus und Matthäus. Dieser erklärt jenem eine Stelle in einem aufgeschlagenen Buche, Hieronymus hört aufmerksam zu. Neben ihm auf einem Stocke steckt sein Cardinalshut. Darüber in einem Rundmedaillon der Engel des Matthäus.

2. Gregor und Markus. Gregor mit der Tiara auf dem Haupte lauscht den Eingebungen der Taube, die an seinem Ohre sitzt, und bläst auf die Feder, um die Tinte fliessen zu machen. Ihm gegenüber sitzt Markus mit sprechender Gebärde zu ihm gewendet. Darüber der Löwe des Markus.

3. Augustinus und Johannes. Augustinus in Bischofstracht taucht mit der Rechten seine Feder in das Tintenfass, seine Linke ruht auf einem Papier. Er sieht erwartungsvoll zu dem ihm gegenüber sitzenden Johannes, der aus einem vor ihm aufgeschlagenen Buche eine Stelle zu erklären scheint. Darüber der Adler des Johannes.

4. Ambrosius und Lukas. Ambrosius im Bischofsornat schneidet seine Feder, während Lukas von seinem Buch aufsehend mit ihm spricht. Darüber der Stier des Lukas.

Den in der Leibung des Eingangsbogens der Kapelle befindlichen Brustbildern von Propheten entsprechen an der Ausgangsseite die von zwölf heiligen Frauen. Darunter befinden sich zwei Heilige in ganzer Figur und zwei Halbfiguren weiblicher Heiliger.

Linke Chorwand.

1. Vertreibung des Joachim aus dem Tempel.[2]

Der Tempel ist durch ein von einer Kuppel überdecktes Gebäude angedeutet, welches sich nach vorn und den Seiten in drei Arkaden öffnet, daran anstossend links eine niedrigere Halle, rechts ein einfaches Haus. Die Szene spielt sich vor dem Tempel ab. Joachim in gelbem Untergewand und rotem Mantel stürzt von drei Priestern getrieben in eilendem Laufe dahin. Erschreckt sieht er sich um und erhebt die Rechte wie abwehrend gegen einen Priester, der ihn mit

[1] Phot. Alinari 11592.
[2] Phot. Alinari 11584.

einem Stocke bedroht. Zwei andere legen ihm die Hände auf den Rücken, um seine Entfernung zu beschleunigen. Die ganze Gruppe ist in heftigster Bewegung und Aufregung, der Unwille der Priester und die Angst des Joachim sind drastisch ausgedrückt. Dahinter stehen sechs Männer zusammen und unterhalten sich über das Ereignis.

2. Das darunter befindliche Wandfeld ist mit einer ganz geringen landschaftlichen Malerei neuen Datums ausgefüllt.

3. Geburt und Tempelgang der Maria.[1]

a) Die heilige Anna sitzt, im Rücken durch ein Kissen gestützt, auf ihrem mit einer roten Decke belegten Lager, nach byzantinischer Weise in ihren Mantel gehüllt, auf dem Haupte ein Kopftuch, das zu beiden Seiten herunterfällt. Sie blickt zu einer Gruppe von Besucherinnen, die eben eingetreten sind, und von denen die vorderste sie zu begrüssen scheint. Hinter dem Bette stehen zwei dienende Frauen, eine alte und eine jüngere, letztere hält einen Fächer in der Hand. Neben dem Lager der hl. Anna steht die Wiege der kleinen Maria, welche gewickelt daliegt, den Kopf ein wenig erhoben, während von oben drei Engel zu ihr herniederfliegen.

b) Der Tempel ist wieder wie auf dem Fresko mit der Vertreibung des Joachim durch einen kleinen achteckigen Bau angedeutet, innerhalb dessen der Altar steht, zu welchem vier Stufen hinaufführen. Auf der obersten steht Maria in langem rot geblumten Gewande eine Kerze in der Hand haltend, die der ihr entgegenkommende Hohepriester mit beiden Händen ergreift. Hinter ihr steht die hl. Anna in einen blauen Mantel gehüllt, sie liebevoll geleitend, ferner Joachim mit einem Lämmchen im Arm und eine Schaar von Frauen und Jungfrauen, von welchen die zuvorderst stehende zwei Tauben trägt. Hinter dem Priester gewahren wir drei Männer, zwei ältere und einen jüngeren, in weissen Untergewändern und roten Mänteln. Man hat in dem zu äusserst rechts stehenden das Porträt Dantes erkennen wollen, doch ist es dem Verfasser dieser Zeilen nicht möglich gewesen, hier eine Aehnlichkeit mit den bekannten Danteporträts zu entdecken.[2] Allerdings fallen diese drei Figuren aus der Art der Darstellung der anderen so sehr heraus, dass an der Absicht des Künstlers hier Porträts zu schaffen nicht wohl gezweifelt werden kann. (Abbildung 2.)

[1] Phot. Alinari 11582 und 11583.

[2] cf. Corrado Ricci, l'Ultimo rifugio di Dante. Milano 1891, p. 287. Savini Ferd. J. papi etc. a giudizio di D. A. Ravenna 1890. App. III, p. 77 ff. F. X. Kraus, Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und Politik. Berlin 1897, p. 188.

Rechte Chorwand.

1. Krönung Mariae.[1]

Der Darstellung der Vertreibung Joachims aus dem Tempel in der Lünette der linken Wand entspricht auf der rechten Seite die der Krönung Mariae. Vor einem aufgespannten Teppich, hinter welchem Rosen emporspriessen, steht der Thron, auf dem Christus und Maria sitzen. Beide tragen rote Gewänder und reich gemusterte ehemals blaue, jetzt grüne Mäntel. Maria kreuzt die Arme über der Brust und neigt den Kopf demütig nach Christus zu, der ihr mit der Rechten die Krone aufsetzt, während seine Linke lässig an seiner Brust ruht. Er ist bartlos, auf dem Haupte trägt er die Krone. Zu beiden Seiten des Thrones stehen je zwei Engel, die sich anbetend verneigen.

2. Tod der Maria.[2]

Maria, auf ihrem Lager ausgestreckt, hat soeben den letzten Seufzer ausgehaucht. Sie hat die Hände übereinandergelegt, ein schmerzlicher Zug ist auf ihrem Gesichte ausgedrückt. Mit Gebärden der Trauer umstehen die Apostel das Lager. Darüber erscheint Christus und hält die Seele der Maria in Kindergestalt auf dem Arme, während Engel, Johannes der Täufer und Patriarchen, diese an sonderbaren kleinen Hütchen kenntlich, musizierend und psalmodierend zur Seite stehen. (Abbildung 3.)

Darunter befindet sich eine von imitierter Cosmatenarbeit eingefasste Nische und in derselben die Halbfigur Christi ganz en face, zu beiden Seiten je zwei ehrfurchtsvoll sich verneigende Apostel, denen er Kelch und Oblate reicht.[3] Zur Linken der Nische ist ein kleiner Balkon dargestellt, von welchem aus zwei weibliche Figuren mitleidsvoll auf die auf der anderen Seite der Nische befindliche Darstellung des bethlehemischen Kindermordes hinüberschauen. Die vorderste ist ein junges Mädchen mit reizvollen regelmässigen Zügen und blondem Haar, die dahinter stehende eine junge Nonne. Man hat auch hier Porträtdarstellungen erkennen wollen, nämlich Francesca und Chiara da Polenta.[4]

3. Bethlehemischer Kindermord.[5]

Auf einem Throne sitzt Herodes und giebt den grausamen Befehl. Vor ihm steht ein Krieger mit Schwert und Schild, während drei andere mit der Ausführung des Befehls beschäftigt sind. Eine Gruppe

[1] Phot. Alinari 11589.
[2] Phot. Alinari 11588.
[3] Phot. Alinari 11590.
[4] Corrado Ricci, Guida di Ravenna. Bologna 1901, p. 124
[5] Phot. Alinari 11587.

von Müttern fleht zum Himmel, andere fliehen mit ihren Kleinen im Arm nach einem Thore zu, wieder andere küssen ihre gemordeten Lieblinge, eine kniet im Vordergrund und zerreisst ihr Gewand. Am Boden liegen tote Knäblein übereinander. (Abbildung 4.)

Die hintere Wand der polygonalen Apsis ist durch einen barocken Rahmen einer Himmelfahrt der Jungfrau von Francesco Longhi fast ganz bedeckt, nur an den beiden Seiten sind Teile der dahinter befindlichen Darstellungen sichtbar. Links die Marien in einer übermalten Landschaft am Grabe knieend, rechts vor einem tempelartigen Gebäude Christus in hoheitsvoller Stellung die Seitenwunde entblösend, zu seiner Linken fünf anbetend sich verneigende Apostel.[1]

Rechte Seitenkapelle.

Ueber dem Eingang Christus in Halbfigur, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch, zwischen zwei Propheten mit Schriftrollen in den Händen. Am Eingang der hl. Andreas in ganzer Figur. Im Eingangsbogen die Brustbilder von sechs heiligen Jungfrauen, in den Gewölbezwickeln vier Engel in runder Umrahmung. In der Lünette der linken Wand ist die Abberufung des Zöllners Matthäus[2] dargestellt. Christus von einem anderen Jünger begleitet, hat soeben das Wort gesprochen «Folge mir» und schreitet, sich nach Matthäus umsehend, schnellen Schrittes hinweg. Dieser, der hinter einem Tische sitzt, auf welchem ein Gefäss und zwei Geldsäcke stehen, erhebt sich in Eile, um dem Erlöser zu folgen.

Darunter befindet sich eine Darstellung des Pietro Peccatore, der einer Schaar Verkrüppelter und Kranker Trost zuspricht,[3] daneben Johannnes Ev. einer Anzahl Männer predigend,[4] die wie auf dem vorigen Bilde vor einem zinnengekrönten Stadtthore knieen und den Worten des Heiligen lauschen. Hinter S. Johannes ebenso wie hinter Pietro Peccatore stehen zwei Begleiter. Beide Darstellungen zeigen dieselbe Composition, die beiden vorderen der knieenden Männer stimmen sogar in den Typen und der Tracht überein. In der Höhe befinden sich noch Reste eines Heiligen und eines Drachen. Die Fensterwand zeigt zwei zerstörte Heiligenfiguren.

In der Lünette der rechten Wand ist die Himmelfahrt Johannes des Evangelisten dargestellt. Der Heilige in Halbfigur, die Hände betend gefaltet, wird von zwei Engeln, die ein Tuch halten, zum

[1] Phot. Alinari 11591.
[2] Matth. 9, 9. Phot. Alinari 11585.
[3] Phot. Alinari 11585.
[4] Phot. Alinari 11586.

Himmel emporgetragen. Darunter sieht man denselben Heiligen einen gekrönten Mann taufend, dahinter eine gekrönte Frau und Begleiter. Alles andere ist zerstört.

Linke Seitenkapelle.

Im Eingangsbogen befinden sich die Brustbilder von sechs Heiligen. In dem Gewölbe ist alles durch die Feuchtigkeit zerstört, an der Fensterwand ist die Figur Johannes des Täufers Schriftrolle und Stab haltend sichtbar, an der Eingangswand eine heilige Märtyrerin. An der rechten Wand befinden sich zwei Darstellungen aus dem Leben des Papstes Johann I. Es wird berichtet,[1] dass Theoderich den Papst wider dessen Willen nach Constantinopel zu Justinian gesandt habe «ut reconciliatos haereticos in catholica restituat religione». Justinian aber lehnte diese Forderung ab, und so liess Theoderich den Papst bei seiner Rückkehr nach Ravenna mit seinen Begleitern einkerkern. Auf der einen Darstellung sitzt rechts Theoderich auf seinem Throne, die Linke am Schwertgriff, den rechten Arm auf das Knie gestützt und aufmerksam nach dem vor ihm stehenden Papste blickend, der ihm an den Fingern die Gründe herzählt, weshalb er die ihm aufgetragene Mission nicht übernehmen könne.[2] Hinter ihm stehen zwei Mönche und Krieger Theoderichs. Die andere Darstellung zeigt den Papst mit seinen Begleitern im Kerker[3] hinter dem Gitter stehend. Davor hält ein Krieger Wache. Zwischen beiden Darstellungen befindet sich in einer Nische die sitzende Figur des Erlösers, mit erhobenen Händen die Wundmale zeigend.

In der Ausführung der Malereien machen sich verschiedene Hände und Richtungen bemerkbar. Besonders ist es eine ältere, altertümliche, die sich von dem Stil der übrigen Arbeiten wesentlich unterscheidet, und der die Bilder der linken Chorwand, die Vertreibung des Joachim aus dem Tempel, die Geburt und der Tempelgang Mariae angehören, während die übrigen Darstellungen im Ganzen einen etwas fortgeschritteneren Stil zeigen.

So viel möge schon an dieser Stelle bemerkt werden; auf eine eingehende Untersuchung des Stiles und der Ausführung der Fresken soll in einem späteren Kapitel und in einem anderen Zusammenhang eingegangen werden.

---

[1] Muratori, Rerum ital. Script. tom. 24. p. 640, 8.
[2] Phot. Ricci 531.
[3] Phot. Ricci 445.

II.

S. MARIA DI POMPOSA.

Crowe und Cavalcaselle,[1] die verdienstvollen Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei, erwähnen kurz einen Freskencyklus, der dem Stile nach den im vorigen Kapitel besprochenen Malereien ähnlich, sich in der zwischen Ferrara und Ravenna gelegenen Kirche und Abtei von Pomposa befindet. Einen Ort dieses Namens würde man heute vergeblich auf der Karte suchen, und doch war das Benediktinerkloster von Pomposa im Mittelalter eines der bedeutendsten Italiens, neben Monte Cassino vielleicht das bedeutendste, es beherbergte in seinen Mauern Kaiser und Könige, und die ganze Gegend vom Ausflusse des Po bis an das Gebiet von Ravenna und Ferrara hin stand einst unter der Herrschaft seines Abtes. Wo heute ausser der Kirche S. Maria di Pomposa, die mit ihrem schlanken Glockenturm und den Ruinen der Klostergebäude als letztes Wahrzeichen einer grossen Vergangenheit fern von dem Getriebe der Welt melancholisch und einsam daliegt, nur noch die Hütten einiger Bauern stehen, regten sich einst Hunderte von geschäftigen Händen fleissiger Mönche, um diesen Ort zu einem fruchtbaren Garten und das Kloster zu einem Sitze der Gelehrsamkeit zu machen. Hatten sie es durch jahrhundertelange Arbeit endlich dahin gebracht, dass der Ruf ihres Wissens und die Macht ihrer Aebte Italien durchdrang und selbst jenseits der Alpen an den Höfen der deutschen Kaiser ihr Echo fand, so kämpften sie doch einen vergeblichen und aussichtslosen Kampf gegen einen furchtbaren Feind in ihrer Nähe, gegen welchen

[1] It. A. II, p. 62 ff.

keine Waffen helfen wollten, die Malaria. Wie heutzutage noch an diesem Teil der Ostküste Italiens, wo sich vor seinem Ausflusse in das Meer der Po in kleine Arme teilt, das Land sumpfig und von menschlichen Ansiedelungen gemieden ein Herd der Malaria in ihrer gefährlichsten Form ist, so war es auch früher, und das ungesunde Klima zwang schliesslich die Mönche im Jahre 1650 diesen Ort zu verlassen und im Kloster S. Benedetto zu Ferrara, welches ihnen vom Papste Innocenz X. zugewiesen wurde, eine neue Heimat zu suchen.

Die Gründungszeit des Klosters ist unbekannt; der Name Pomposa[1] wird zum ersten Male im Jahre 874 in einem Briefe des Papstes Johann VIII. an Ludwig den Deutschen erwähnt. Damals existierte schon das Kloster, welches in jenem Briefe celebratissimum et spectatissimum genannt wird. Von den mannigfachen königlichen und kaiserlichen Privilegien, mit denen es beschenkt wurde, seien nur erwähnt, dass Otto III. im Jahre 1001 die Abtei Pomposa von aller Abhängigkeit von den Erzbischöfen von Ravenna befreite «ut regalis sit» und dass Konrad II. mit Diplom von 18. April 1037 dem Kloster die Herrschaft über die ganze Poinsel schenkte und es zur reichsunmittelbaren Abtei machte, eine Schenkung, die im Jahre 1045 durch Heinrich III. bestätigt wurde.[2]

Was von der Klosteranlage heute noch übrig ist, beschränkt sich auf ein zweistöckiges Gebäude mit zierlichen spitzbogigen Doppelfenstern mit dazwischen gestellten Säulchen, die ihrerseits wieder von einem grösseren Spitzbogen überwölbt sind. Die beiden Portale zeigen schöne Verhältnisse und sind mit einem doppelten Perlstab verziert. Daran stösst ein älterer Bau mit rundbogigem Portal und ebensolchen Fenstern. Ferner stehen noch Teile des Abtshauses, dessen unteres Geschoss auf Stützen verschiedener Form, Pfeilern und Säulen, ruht, und dessen Entstehung nach Stiehl etwa in die Zeit von 1150 bis 1200 fällt. Am oberen Teile meldet eine Inschrift: M. C. C. C. LXXXXVI. tempore reverendi / in Christo patris Dni Bonaccursi Dei gratia / abbatis dignissimi Pomposiani / hoc opus factum fuit.

---

[1] Das Hauptwerk über die Geschichte von Pomposa, welches sich auf archivalische Studien gründet, ist Federici P. Placidi Rerum Pomposionarum Historia. Rom 1781. Ferner ist zu nennen: Busmanti S., Pomposa, Cenni storici. Imola 1881. Bottoni A., Pomposa al tempo di Guido suo monaco. Firenze 1884. Cattaneo Raff. in dem Prachtwerke La basilica di S. Marco. Venezia 1888, parte seconda, p. 175 ff. G. Ferro, historia dell' antica città di Comacchio. Ferrara 1701, cap. XXXIII. O. Stiehl, Der Backsteinbau romanischer Zeit. Leipzig 1898. S. 31 ff. Centralblatt der Bauverwaltung. Berlin 1887. S. 157.

[2] cf. Muratori, Antiquitates Ital. medii aevi 1738—42 passim.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit neun von antiken Säulen mit Kämpfern gestützten Bogen auf jeder Seite, ohne Querschiff, mit halbrunder Apsis und offenem Dachstuhl über Mittel- und Seitenschiffen. Das nördliche Seitenschiff erweitert sich zu einer kleinen Apsis, während sich an der gleichen Stelle des südlichen jetzt die Sakristei befindet. Der Fussboden ist mit Steinmosaik belegt, worin eine Inschrift:

MXXVI
VII MAII
DEDICATA.

Der Kirche ist ein Atrium vorgebaut, welches sich nach aussen in drei Arkaden öffnet, und dessen Façade in überaus reicher und geschmackvoller Weise mit Streifen und Ornamenten von gebranntem Thon in verschiedenen Farben und Formen geziert ist. Zu beiden Seiten der Arkaden sind zwei prachtvolle Rundfenster von durchbrochenem Marmor angebracht, die ebenfalls von einem Kranze farbiger Terrakotten umgeben sind und in feinster Ausführung das alte orientalische Motiv des heiligen Baumes zeigen, an dessen Fuss sich zwei geflügelte Greife aufbäumen. In den Zwickeln der Bogen ragen zwei grosse, von einem farbigen Terrakottakranze umgebene Kreuze auf, die in ihren Mitten das Lamm mit dem Kreuze und die segnende Hand Gottes zeigen. Eine von Federici mitgeteilte längere Inschrift meldet durch Erwähnung des Kaisers Konrad III. und des Papstes Eugen III., dass die Vorhalle um das Jahr 1150 entstanden ist.[1] Ferner befindet sich an der Façade die Inschrift:

Ego Mazulo Magister Qui
Feci Haec Opera Vos Omnes
Deprecor Ut Oretis Pro Me
Ad Dominum Et Dicatis Mi
Sertus Sit Tibi Omnipotens
Dominus.

Links von der Vorhalle erhebt sich der mächtige aus Backsteinen erbaute viereckige Turm in neun Stockwerken, von welchen jedes mit feinen Lisenen und einem Rundbogenfries geschmückt ist, die ihrerseits durch reiche Gesimse getrennt werden. Der Turm ist von einem kegelförmigen Aufsatz gekrönt und laut Inschrift im Jahre 1063 zur Zeit des Papstes Alexander (II.) und des Königs Heinrich (IV.) von

[1] Eine derartige Vorhalle befand sich auch an den Kirchen der Benediktinerabtei Monte Cassino und in S. Angelo in Formis bei Capua.

Otto und seiner Gemahlin Uvilla errichtet worden.[1] Das Innere der Kirche ist mit Fresken geschmückt, welche die Wände des Mittelschiffes, die Apsis und die Eingangswand bedecken. Dieselben sind im Mittelschiffe in drei Reihen angeordnet, die mit der Schöpfung beginnend in der obersten Reihe Darstellungen aus dem alten Testament, in der zweiten Reihe Szenen aus dem Leben und der Passion Christi und in der untersten Reihe solche aus der Apokalypse, welche bis in die Zwickel der Bogen hinunterreichen, zeigen. Die Darstellungen beginnen jeweils rechts vom Chore und setzen sich auf der linken Seite, vom Eingang zum Chore laufend, fort. Die innere Seite der Bogen zu beiden Seiten des Mittelschiffes sind al fresco mit Imitation musivischer Arbeit in verschiedenen Mustern bemalt. Den einzelnen Szenen aus dem alten und neuen Testamente sind lateinische Beischriften, welche zum grössten Teile nicht mehr lesbar sind, beigegeben

Wir beginnen mit der Beschreibung der Fresken des Mittelschiffes rechts oben.

I. Reihe rechts.

1. Adam und Eva, Kain und Abel. Vor dem Baume der Erkenntnis, um den sich die Schlange mit einem Drachenkopf ringelt, sitzt Eva am Boden und reicht dem neben ihr sitzenden bärtigen Adam die verbotene Frucht. Eva hat blondes Haar, Adam — nur zum Teil noch sichtbar — gleichfalls langes, blondes Haar und Bart. Daneben bringen Kain und Abel, ersterer mit einem gelben, letzterer mit violettem Mantel bekleidet, dem Herrn ihre Gaben dar, dessen Anwesenheit durch eine am Himmel erscheinende Halbkugel angedeutet ist. Rechts davon erschlägt Kain den Abel. Dieser liegt ausgestreckt am Boden, ihn fasst Kain mit der Linken am Haar und schwingt mit der Rechten die Keule. Die Trennung der einzelnen Szenen ist durch je einen Baum im Hintergrunde mehr angedeutet als bewirkt, so dass

[1] Die Inschrift lautet wörtlich:

Anno D. MLXIII Tempore D.
Alexandri Pape Et Henrici
Regis Et Mainardi Abb. Atque
Marci Prioris Haec Turris
Fundata Est Quam Constru
Xit Atto Cum Uxore Sua
Uvilla Sub Indic I Quibus
Deprecamur Vos Dicatis Mi
Sericors Dominus Deus
+ Magister Deusdedit Me Fecit +

die beschriebenen drei Geschehnisse dicht nebeneinander sich darstellen. Am Boden wachsen einzelne Kräuter.

2. Die Arche Noäh. Auf dem grünen Wasser schwimmt die Arche, ein viereckiger Kasten mit einem gewölbten Verdeck, am unteren Teile werden an zwei halbrunden Oeffnungen zwei Köpfe sichtbar. Links entsendet Noah mit weissem Haar und Bart, bekleidet mit einem grünen Untergewand und rotem Mantel aus einer der Luken heraussehend, die weisse Taube, rechts kommt dieselbe zurück, von Noah mit zum Gebete gefalteten Händen erwartet.

3. Die drei Engel vor Abraham. Abraham mit langem weissen Bart und Haar, bekleidet mit einem gelben Untergewand und violetten Mantel kniet links mit anbetend gefalteten Händen vor den drei Engeln, von welchen der erste einen gelben, der zweite einen weissen, der dritte einen roten Mantel trägt. Sie haben rötlich blondes Haar, worin sie ein kleines dreieckiges Diadem tragen.

4. Abraham bewirtet die Engel. An einem weissgedeckten Tische, auf dem eine grosse Schüssel, Brote und Messer liegen, sitzen die drei Engel ernst und feierlich. Abraham kommt von links und trägt auf den nach byzantinischer Weise mit einem Tuche bedeckten Händen eine Schüssel, auf der ein gebratenes Lamm liegt, zum Tische. Von rechts tritt Sarah hinzu, bekleidet mit einem grünen Untergewand, weinrotem Mantel und weissem Kopftuch. Abraham und die Engel sind gekleidet wie auf dem vorigen Bilde.

5. Der Betrug Jakobs. In einem Gemache sitzt unter einem Baldachin links Isaak mit weissem Bart und Haar, bekleidet mit einem violetten Untergewand und gelbem Mantel und küsst und segnet den vor ihm stehenden zum Vater sich herabbeugenden Jakob. Dieser trägt ein kurzes rotes Gewand und hält eine Schüssel in der Hand. Von rechts kommt Esau in kurzem blauen Gewande, in der erhobenen Rechten eine Schüssel, in der von einem weissen Tuch bedeckten Linken ein Brot haltend, eilenden Schrittes auf den Vater zu. Daneben schreitet Esau, der inzwischen den Betrug gemerkt hat, mit Bogen und Pfeil bewaffnet, schnellen Schrittes aus dem Hause, welches durch ein Thor angedeutet ist, heraus, den Bruder zu suchen.

6. Jakobs Traum. Zur Linken sehen wir Jakob, von einem in ein grünes Untergewand und roten Mantel gekleideten Engel geleitet, auf der Flucht, rechts Jakob auf der Erde schlafend; daneben steigt ein Engel auf einer Leiter zum Himmel hinauf, aus welchem in einer halbkreisförmigen Strahlenglorie die Halbfigur Gottes herausschaut. Die Landschaft ist einförmig gelb, einige Kräuter wachsen

am Boden, zwischen beiden Episoden steht ein Baum als scheidende Grenze.

7. Josephs Träume. Im Vordergrunde am Boden liegt auf einer Art Matratze Joseph schlafend. Dahinter erhebt sich eine Anhöhe, hinter welcher Joseph, nur zur Hälfte sichtbar, schnell hervorstürmt, mit der Rechten auf seine links stehenden Brüder deutend. Diese flüstern untereinander, und der zuvorderst stehende deutet mit der Hand auf den herankommenden Joseph. Auf der Anhöhe steht eine Garbe aufrecht, elf andere liegen um sie herum am Boden, am Himmel sind Sonne, Mond und elf Sterne sichtbar. Es ist dies eine Darstellung der beiden 1 Mose 37 beschriebenen Träume Josephs. Sein Träumen ist im Vordergrunde dargestellt, dahinter findet er seine Brüder, welche er auf Geheiss seines Vaters aufgesucht hat. Sie aber von Neid und Zorn gegen ihn erfüllt, besprechen sich unter einander ihn zu töten.

8. Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. Links stehen die Brüder, von denen der Vorderste den kleinen Joseph vor sich hinschiebt. Rechts zwei Neger, von welchen der eine einen Geldsack hält, der andere Joseph am Handgelenk gepackt hat und ihn zu sich heranzieht. Daneben sitzt in einem durch eine Art Baldachin angedeuteten Gemache der alte Jakob in weinrotem Untergewand und gelbem Mantel nahe am Boden, den Kopf trauernd in die Hand gestützt. Von rechts tritt einer seiner Söhne heran und bringt ihm das blutbefleckte Gewand Josephs.

9. Die Brüder vor Joseph. Unter einer Halle, die nach hinten in drei Bogen geschlossen, nach vorne offen ist, sitzt Joseph in reich verziertem weissen Gewande und blauem Mantel auf einem Thron. Neben ihm steht Benjamin mit bittend erhobenen Händen, am Boden knieen die anderen Brüder.

10. Die Söhne vor Jakob. In einem Gemach, an dessen hinterer Wand drei gotische Doppelfenster, sitzt rechts Jakob in weinrotem Gewande und gelblichem Mantel mit erhobener Rechten. Vor ihm knieen die Söhne.

I. Reihe links.

Die Darstellungen des 1. und 2. Feldes sind zerstört.

3. Der Auszug aus Aegypten. Ein weissgekleideter Engel, der sich zu zwei ihm folgenden Männern wendet. Von diesen hält der eine einen Palmzweig in der Hand, der andere erhebt anbetend die Hände. Dahinter werden Reste von Männern, Frauen und Hunden sichtbar.

Wahrscheinlich Darstellung des Auszuges der Israeliten aus Aegypten. Die beiden Männer hinter dem Engel würden demnach Moses und Aaron sein.

4. Moses empfängt die Gesetzestafeln. Moses mit Aaron am Fusse eines Berges knieend empfängt von dem aus Wolken herniederschauenden Gottvater die Gesetzestafeln. Daneben ein Haufe Männer mit spöttischen Mienen, von welchen sich Moses betrübt abwendet.

5. Die Bundeslade. Ein Zug von Männern, welche die Bundeslade tragen. (Sehr zerstört.)

6. Josua der Sonne Stillstand gebietend. Rechts und links eine Gruppe Gewaffneter. In der Mitte Josua, ein Schwert in der erhobenen Rechten im raschen Laufen herankommend. Er blickt empor zur Sonne, der er mit befehlender Gebärde still zu stehen gebietet. (Sehr zerstört.)

7. Daniel in der Löwengrube. Hinter einem Gitter, an dem die Köpfe zweier Löwen sichtbar sind, kniet Daniel in grünem Untergewand und weinrotem Mantel, die Hände zum Gebet gefaltet. Von rechts über eine Anhöhe fliegt ein Engel auf ihn zu.

8. Elias im feurigen Wagen. In bergiger Landschaft kniet links Elisa, ein weissbärtiger Mann, einen Nimbus um das Haupt, in rotem Gewand und blauem Mantel, die Hände anbetend erhoben und aufblickend zu Elias, der im Wagen stehend auf einer Feuergarbe gen Himmel fährt.

9. Die Makkabäer. Links gewahrt man Reste eines weissen, eines roten und eines gelben Pferdes. Die Reiter der Pferde sind nicht mehr deutlich zu erkennen, einem reicht ein von oben herabfliegender Engel ein Schwert. Rechts davon ein gedrängter Haufe von Menschen, von welchen einige am Boden liegen, und ein Reiter auf einem mit gelber Decke belegten Pferde gegen die drei von links kommenden Reiter heransprengend.

II. Reihe rechts.

1. Verkündigung und Heimsuchung. Vor einer zinnengekrönten Mauer, auf einem erhöhten mit einem Baldachin überdeckten Sessel sitzt Maria in blauem Gewand und Mantel, den sie über den Kopf gezogen hat. Vor ihr kniet der weissgekleidete Engel. Daneben setzt sich die Mauer fort bis zu einem Thore, aus dem Elisabeth in rotem Gewande und grünem Mantel tritt, der ihr entgegenkommenden Maria zugewendet und sie grüssend umfassend. Hinter Maria eine gelbgekleidete Begleiterin. Ueber der Mauer werden Häuser und Türme sichtbar.

2. Verkündigung an die Hirten und Geburt. In einer von allen Seiten offenen Hütte, deren Dach auf vier Pfosten ruht, liegt in der Krippe das gewickelte Christkind, davor sitzt Maria in blauem Mantel am Boden. Links davon baden zwei Frauen den Knaben und sitzt Joseph schlafend am Boden, den Kopf in die Hand gestützt. Ueber dem Dach schweben zwei Engel. Dahinter werden hinter einer Anhöhe zwei Hirten mit Schafen sichtbar, zu denen ein Engel herniederfliegt mit der Linken auf die Hütte deutend.

3. Anbetung der Könige. Vor einer Stadtmauer sitzt rechts Maria das Christuskind auf dem Schooss, neben ihr steht Joseph. Der älteste König in rotem Mantel, die Krone neben sich am Boden, kniet vor dem Jesuskinde, welches ihn mit der Rechten segnet. Dahinter kommen die beiden anderen Könige mit ihren Geschenken heran, von denen der eine auf den über ihnen stehenden Stern deutet, daneben ein Knecht mit zwei Pferden. Neben dieser Szene erhebt sich eine Anhöhe, auf welcher die Könige schlafen und von einem Engel auf die unterhalb befindliche Stadt des Heiles hingewiesen werden.

4. Bethlehemitischer Kindermord. Zur Rechten unter einem Baldachin mit einem violetten mit Hermelin besetzten Mantel bekleidet, die Krone auf dem Haupte, sitzt der König Herodes und giebt mit ausgestreckter Rechten den Befehl. Neben ihm steht ein Krieger und ein anderer Mann. Vor ihm sind zwei Krieger am Werk, die armen Kleinen zu töten. Hinter einer Anhöhe ist eine Stadt sichtbar. Ihr ziehen Joseph, den kleinen Christus auf den Schultern, hinter ihm Maria und ein Krieger mit einem Korbe, zu.

5. Darstellung im Tempel. Man sieht in das Hauptschiff einer Kirche, an das sich die beiden Nebenschiffe mit Kreuzgewölben anschliessen. Die gotischen Dächer zeigen Fialen und Krabben. Im Hauptschiff am Altar steht der greise Simeon in gelbem Untergewande und weinrotem Mantel, dahinter die Prophetin Hannah in grünem Unterkleid, rotem Mantel und weissem Kopftuch, in der Linken die Rolle, mit der Rechten auf den kleinen Christus deutend, der links von Maria dem Simeon entgegengebracht wird. Hinter Maria kommt Joseph in gelbem Gewande. Er trägt zwei Tauben.

6. Die Taufe Christi. Im Jordan, dessen rotes — ehemals blaues — Wasser von Fischen belebt ist, steht Jesus mit blondem Haar und rötlichem Bart bis an die Hüften im Wasser. Er tritt mit beiden Füssen auf einen im Wasser befindlichen grünen Drachen,[1] der sich

[1] Nach den Worten des Psalmisten: Confregisti capita draconis.

aufbäumt, und segnet mit der Rechten den vor ihm knieenden Johannes, der im Begriffe ist Wasser aus dem Flusse zu schöpfen. Hinter diesem befindet sich ein Baum, an dessen Ast ein Mantel hängt, während auf der anderen Seite des Flusses zwei Engel das Gewand Christi halten. Die Szenerie ist bergig gelb wie überall mit einzelnen Kräutern und Bäumen.

7. Die Hochzeit zu Kana. An einem langen viereckigen Tisch sitzen Christus, Maria, der Bräutigam, die Braut und deren Eltern. Zwei Diener tragen Speisen herzu, einer schüttet Wasser in die Krüge. Maria, mit einem Blick auf das Wasser, wendet sich zu Christus, der Maria zu antworten scheint. Daneben ist das Wunder geschehen; ein Diener zapft aus einem Kruge den Wein.

8. Christus heilt den Gichtbrüchigen. In einem geschlossenen Raume, an dessen hinterer Wand sich eine Bank befindet, steht der Länge nach ein Bett, worin der weissgekleidete Kranke liegt, umgeben von zwei Frauen und einem Manne. Er hat den Oberkörper erhoben und die Hände anbetend gefaltet. Von links tritt Christus in weissem Gewand und weinrotem Mantel von zwei Jüngern begleitet herzu und macht zu dem Kranken gewendet mit der Rechten das Zeichen des Segens.

9. Erweckung des Jünglings zu Nain. Vier Männer tragen eine Bahre, auf der ein Knabe liegt, welcher sich mit dem Oberkörper erhebt und die Hände dem von links mit drei Jüngern herankommenden Christus anbetend entgegenstreckt. Hinter der Bahre schreiten drei Frauen mit bittenden Gebärden dem Erlöser zugewandt.

II. Reihe links.

1. Erweckung des Lazarus (sehr zerstört). Lazarus steht rechts im offenen Grabe von weissen Binden umwickelt; vor ihm ein Mann ihn haltend. Von links tritt Christus mit den Aposteln segnend hinzu. Im Hintergrund ein Gebäude.

2. Einzug in Jerusalem. Von links reitet Christus, dem die Apostel folgen, auf einem Esel heran. Aus dem offenen Thor von Jerusalem kommen Männer und Kinder ihm entgegen, einige breiten ihre Kleider vor ihm aus (besonders bemerkenswert ein Kind, welches sich das Obergewand auszieht und den einen Aermel nicht abstreifen kann), andere streuen Blätter auf den Weg. Ein Knabe sitzt auf einem Baum und reicht Zweige herunter.

3. Das Abendmahl. Christus und die Apostel sitzen am runden mit Speisen bedeckten Tische, er hat die Rechte erhoben, die Linke auf den Tisch gestützt, auf den sich Johannes vorbeugt.

4. Gethsemane und Gefangennahme. Rechts kniet Christus in weissem Gewande am Berge, vor ihm steht der Kelch. Von oben fliegt ein Engel herzu. Links weckt Christus die schlafenden Jünger; daneben küsst Judas den ruhig dastehenden Erlöser, und es erfolgt die Gefangennahme, wobei Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt.

5. Kreuzigung. In der Mitte hängt Christus am Kreuze. Der Körper ist untersetzt, wenig ausgebogen, der Kopf auf die rechte Schulter geneigt, die Arme sind lang und dünn. Rechts und links die Schächer, denen zwei Krieger die Beine zerschlagen. Am Boden links die ohnmächtige Maria, umgeben von zwei knieenden Frauen und dem Johannes, der weinend zum Kreuze aufschaut. Davor kniet Magdalena. Zur Rechten steht der gute Hauptmann und Gewaffnete.

6. Kreuzabnahme und Grablegung (teilweise zerstört). Von der Kreuzabnahme ist noch ein Mann mit einer Leiter sichtbar. Rechts davon kniet Maria und küsst das Antlitz Christi. Daneben knien die weinenden Frauen und Johannes. Ein Mann steht am Sarkophag, dessen Deckel angelehnt ist und zieht die Arme Christi zu sich empor.

7. Die Marien am Grabe. Am offenen Grabe steht der Engel, davor die drei Frauen. Am Boden liegt der Deckel des Sarkophags und schlafen drei Krieger.

8. Der ungläubige Thomas (sehr zerstört). Sichtbar ist noch eine Gruppe Apostel und ein Teil der Figur Christi, dessen Seitenwunde Thomas berührt.

9. Himmelfahrt Christi. Christus in der Mandorla wird von vier Engeln emporgetragen. Unten knien Maria und die Apostel.

10. Pfingstfest. Um Petrus, der auf erhöhtem Sitze thront, haben sich die Apostel geschart, alle mit gefalteten Händen nach oben sehend. Maria ist nicht anwesend.

III. Reihe. Die apokalyptischen Darstellungen.

Dieselben sind nicht von einander getrennt, sondern laufen ohne Unterbrechung von der rechten Seite des Chors bis zur Eingangswand und von dieser bis zur linken Chorseite fort und bedecken den über den Bogen des Mittelschiffes freigebliebenen Raum, wobei sie bis in die Zwickel der Bogen hinunterreichen.

1. Zur Linken an einem Hügel gelehnt ist Johannes auf Patmos schlafend dargestellt. Er ist in einen gelben Mantel gehüllt und stützt den bärtigen Kopf in die Hand. Zur Rechten in dem Zwickel des Bogens sehen wir den Evangelisten kauernd und zu einem über ihm stehenden bärtigen Mann aufsehend, der in weissem um den Leib

gegürteten Gewande und mit lockigem weissen Haar die Rechte ausgestreckt hält, und von dessen Munde ein zweischneidiges Schwert ausgeht. Dahinter auf einem Tische stehen sieben Leuchter. — Es ist dies eine Illustration zum 1. Kapitel der Apokalypse, Vers 12—16: «Und ich wandte mich um, zu sehen nach der Stimme, die mit mir redete. Und als ich mich wandte, sah ich sieben güldene Leuchter und mitten unter den sieben Leuchtern einen, der war eines Menschen Sohn gleich, der war angethan mit einem langen Gewand, und begürtet um die Brust mit einem güldenen Gürtel. Sein Haupt aber und sein Haar war weiss wie weisse Wolle als der Schnee, und seine Augen wie eine Feuerflamme, und seine Füsse gleichwie Messing, das im Ofen glüht, und seine Stimme wie gross Wasserrauschen, und hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand; und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert; und sein Antlitz leuchtete wie die helle Sonne.» [1]

2. Auf erhöhtem Sitze, auf welchem ein Kissen liegt, und um den sich ein Regenbogen wölbt, sitzt Christus, in der erhobenen Rechten ein Buch, die Linke auf den Sitz gestützt. Zu beiden Seiten sitzen je zwölf weissbärtige Männer mit Kronen auf den Häuptern und Schalen in den Händen. (Abbildung 5.) — Dieser Darstellung liegen zu Grunde die Verse 2—4 des 4. Kapitels der Apokalypse: «Und siehe, ein Stuhl war gesetzt im Himmel, und auf dem Stuhl sass einer; und der da sass, war gleich anzusehen wie der Stein Jaspis und Sarder; und ein Regenbogen war um den Stuhl, gleich anzusehen wie ein Smaragd. Und um den Stuhl waren vier und zwanzig Aelteste, mit weissen Kleidern angethan, und hatten auf ihren Häuptern güldene Kronen.»

3. Auf einer Säule, die in den Zwickel der Bogen hineingemal ist, steht auf einem Postamente ein Lamm in runder Umrahmung mit Nimbus und sieben Hörnern, eine blutende Wunde auf der Brust. Darum gruppieren sich die vier Evangelistensymbole. — Diese Darstellung bezieht sich auf Kapitel 5, Vers 6 der Apokalypse: «Und ich sah, und siehe, mitten zwischen dem Stuhl und den vier Tieren und

[1] Es muss schon hier hervorgehoben werden, dass die Darstellungen keineswegs durchaus dem Texte der Apokalypse entsprechen, vielmehr nur auf die Hauptgegenstände sich beschränken. So fehlen z. B. die sieben Sterne in der ausgestreckten Rechten Christi, dagegen hält seine Linke einen nicht deutlich erkennbaren Gegenstand, von dem im Texte keine Rede ist. Auch bei den noch zu besprechenden Darstellungen wird es sich zeigen, dass hie und da Abweichungen vom Texte vorkommen.

zwischen den Aeltesten stund ein Lamm, wie es erwürget wäre, und hatte sieben Hörner.»

4. Die vier apokalyptischen Reiter. Der erste, von links nach rechts gesehen, reitet auf einem weissen Pferde (wegen des Bogens nur zur Hälfte sichtbar), er trägt einen Reif um das Haupt und hält einen nicht deutlich erkennbaren rundlichen Gegenstand (einen Bogen?) in der Hand. Der nächste sitzt auf einem roten Pferde. Er trägt einen dunkeln Bart und ist in einen weiten flatternden Mantel gehüllt. In der Rechten hält er ein Schwert. Der dritte Reiter ist ein schöner blondhaariger Jüngling mit langen Locken. Er reitet ein gelbliches (!) Pferd, dessen Hals er mit der Linken umfasst, während er in der Rechten eine Wage hält. Der letzte Reiter, der auf einem schwarzen (!) Pferde sitzt, ist ein hässlicher Alter mit krummer Nase und struppigem Bart. Er hat die Linke erhoben und stützt die Rechte auf den Bug des Pferdes. — Es ist dies eine Illustration des 6. Kapitels, Vers 2—8 der Apokalypse: «Und ich sah, und siehe, ein weiss Pferd, und der drauf sass hatte einen Bogen; und ihm ward gegeben eine Krone, und er zog aus sieghaft, und dass er siegte! — — — Und es ging heraus ein ander Pferd, das war rot; und dem, der drauf sass, war gegeben, den Frieden zu nehmen von der Erde, und dass sie sich unter einander erwürgeten; und ihm ward ein gross Schwert gegeben! — — — — Und ich sah, und siehe, ein schwarz Pferd; und der drauf sass, hatte eine Wage in seiner Hand. — — — — Und ich sah, und siehe, ein fahl Pferd; und der drauf sass, dess Name hiess Tod.»

5. Vier Engel mit ausgebreiteten Flügeln und erhobenen Händen, worin sie kleine Dämonen zu halten scheinen. Zwei von ihnen wenden sich den herankommenden Reitern zu, die beiden andern sind einem fünften Engel zugewandt, der einen Stab in der Linken haltend, ihnen etwas zuruft. — Diese Darstellung bezieht sich auf Kapitel 7, Vers 1—2 der Apokalypse: «Und danach sah ich vier Engel stehen auf den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde, auf dass kein Wind über die Erde bliese, noch über das Meer, noch über irgend einen Baum. Und ich sah einen anderen Engel aufsteigen von der Sonne Aufgang, der hatte die Siegel des lebendigen Gottes und schrie mit grosser Stimme zu den vier Engeln.»

6. Auf einem viereckigen Altare brennt ein Feuer. Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln tritt von rechts heran. Er schwingt in der Rechten ein Rauchfass, in der Linken hält er eine Schale. — Dieser Darstellung liegt der 3. Vers des 8. Kapitels der Apokalypse zu Grunde:

«Und ein anderer Engel kam und trat an den Altar, und hatte ein gülden Rauchfass; und ihm ward viel Räucherwerks gegeben, dass er es gäbe zum Gebet aller Heiligen auf den güldnen Altar vor dem Stuhl.»

7. Drei Reiter mit Löwenköpfen. Der Schweif des hintersten Pferdes endigt in Schlangen, die beiden vorderen sind zum Teil durch die Wölbung des Bogens verdeckt. — Es ist dies eine Verbildlichung des 9. Kapitels, Vers 17—19 der Apokalypse: «Und also sah ich die Rosse im Gesichte, und die drauf sassen, dass sie hatten feurige und bläuliche und schwefelige Panzer; und die Häupter der Rosse waren wie die Häupter der Löwen; und aus ihrem Munde ging Feuer und Rauch und Schwefel. Von diesen dreien ward ertötet das dritte Teil der Menschen, von dem Feuer und Rauch und Schwefel der aus ihrem Munde ging. Denn ihre Macht war in ihrem Munde und ihre Schwänze waren den Schlangen gleich und hatten Häupter, und mit denselben thaten sie Schaden.»[1]

8. Ein Engel in der Mandorla, hinter seinem Haupte einen Regenbogen, steht links mit ausgebreiteten Flügeln und hält in beiden ausgestreckten Händen dem Evangelisten ein offenes Buch hin, welches dieser knieend in Empfang nimmt. Zur Rechten sieht man in zwei rechtwinklig zu einander stehenden Bogen ein Gebäude angedeutet, aus welchem Johannes, in der ausgestreckten Rechten einen Stab haltend, den Kopf nach oben gewandt, hervorkommt. (Die Wand ist an dieser Stelle sehr zerstört.) — Es ist dies eine Illustration des 10. Kapitels, Vers 9—10 und des 11. Kapitels, Vers 1: «Und ich ging hin zum Engel und sprach zu ihm: Gib mir das Büchlein. Und er sprach zu mir: Nimm hin und verschlings, und es wird dich im Bauch grimmen; aber in deinem Munde wirds süss sein wie Honig. Und ich nahm das Büchlein von der Hand des Engels und verschlangs.» Weiter dann: «Und es ward mir ein Rohr gegeben einem Stecken gleich, und sprach: Stehe auf und miss den Tempel Gottes und den Altar und die darinnen anbeten.»

9. Auf einem erhöhten Sitze thront eine weibliche Gestalt in langem gegürteten Gewande. Sie trägt auf dem Haupte eine Krone

[1] Eine auffallende Abweichung vom Texte besteht darin, dass in diesem von den Löwenköpfen der Rosse die Rede ist, während die Darstellungen Reiter mit Löwenköpfen zeigen. Auch in der Vulgata heisst es capita equorum erant tamquam capita leonum. Da aber der authentische Text der Vulgata erst auf dem tridentinischen Konzil festgesetzt wurde, so ist es nicht ausgeschlossen, dass dem Künstler oder dessen Auftraggebern ein Text vorgelegen hat, worin es hiess et qui sedebant super eos habebant loricas igneas et hyacinthinas et sulphureas, et capita e o r u m erant tamquam capita leonum.

und hat hinter sich die Sonnenscheibe und zu ihren Füssen den Mond. Sie sieht mit ängstlichen Blicken auf einen grossen roten Drachen zu ihrer Rechten, dessen sieben Köpfe mit geöffneten Rachen nach ihr züngeln. — Zu Grunde liegt hier das 12. Kapitel, Vers 1 und 3 der Apokalypse: «Und es erschien ein gross Zeichen im Himmel: Ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füssen, und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.» — «Und es erschien ein ander Zeichen im Himmel, und siehe, ein grosser roter Drache, der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen Häuptern sieben Kronen.»

10. Michael in Rüstung und Mantel steht mit ausgebreiteten Flügeln auf dem unterlegenen Erbfeind, der in menschlicher Gestalt mit langen Eselsohren unter ihm liegt, und stösst ihm seine Lanze in den Rachen. Zu seinen Seiten befinden sich je drei gerüstete Engel, die ihre Lanzen gegen den Unterlegenen zücken. — Diese Darstellung bezieht sich auf Kapitel 12, Vers 7 der Apokalypse: «Und es erhebt sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen.»

11. Zwei Tiere. Ein grosses aufrecht stehendes mit geflecktem Fell, Raubtierfüssen und sieben Köpfen mit geöffneten Rachen auf langem Halse. Das andere dunkelfarbige kauert am Boden und hat einen stierähnlichen Kopf mit zwei gekrümmten Hörnern. — Es sind dies die beiden Kapitel 13, Vers 1—2 und 11 beschriebenen Tiere: «Und ich trat an den Sand des Meeres und sah ein Tier aus dem Meer steigen, das hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen Hörnern zehn Kronen und auf seinen Häuptern Namen der Lästerung. Und das Tier, das ich sah, war gleich einem Pardel und seine Füsse als Bärenfüsse, und sein Mund wie eines Löwen Mund.» Ferner: «Und ich sah ein ander Tier aufsteigen aus der Erde; und hatte zwei Hörner gleich wie ein Lamm und redete wie ein Drache.»

12. Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln und wehenden Mantelenden, hält in der Rechten ein Buch. Die Linke streckt er einem anderen Engel entgegen, der mit erhobener Hand eiligst auf ihn zufliegt, als ob er ihm etwas zu verkünden habe. Es sind dies die beiden Kapitel 14, Vers 6 und 8 genannten Engel: «Und ich sah einen Engel fliegen mitten durch den Himmel, der hatte ein ewig Evangelium zu verkünden denen, die auf Erden wohnen, und allen Heiden und Geschlechtern und Sprachen und Völkern.» — — — «Und ein anderer Engel folgte nach, der sprach: Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon, die grosse Stadt.»

13. Auf einer glänzenden Kugel sitzt ein bärtiger Mann mit langen Locken, eine Krone auf dem Haupte und mit einem Mantel bekleidet, der den rechten Arm freilässt, mit welchem er an die Kugel zu schlagen scheint. Hinter seinem Rücken ist eine runde Strahlenglorie. Er wendet das Haupt einem Engel zu, der mit ausgebreiteten Flügeln von rechts aus einem tempelartigen Gebäude herauskommt und der sitzenden Gestalt etwas zuzurufen scheint. — Augenscheinlich handelt es sich hier um eine Darstellung nach Kapitel 14, Vers 14—16 der Apokalypse: «Und ich sah, und siehe, eine weisse Wolke, und auf der Wolke sass einer, der gleich war eines Menschen Sohn; der hatte eine güldene Krone auf seinem Haupt und in seiner Hand eine scharfe Sichel. Und ein anderer Engel ging aus dem Tempel, und schrie mit grosser Stimme zu dem, der auf der Wolke sass: Schlag an mit deiner Sichel und ernte; — — — — Und der auf der Wolke sass, schlug an mit seiner Sichel an die Erde.»

14. Eine nur zur Hälfte sichtbare jugendliche Gestalt mit langen Aermeln und wehendem Kopftuch hält in der Rechten eine Schale und ergreift mit der Linken den Hals des siebenköpfigen Drachen, dessen Köpfe sich wie im Schmerze aufbäumen. Es scheint dieser einer der Engel zu sein, die die Schalen des göttlichen Zornes ausgiessen nach Kapitel 16, Vers 10: «Und der fünfte Engel goss aus seiner Schale auf den Stuhl des Tiers; und sein Reich ward verfinstert; und sie zerbissen ihre Zungen vor Schmerzen.»

15. Auf einem weissen Pferde sprengt ein bärtiger Mann daher in langem Gewande und wehendem Mantel. Er trägt auf dem Haupte eine dreifache Krone, und aus dem Munde geht ihm ein zweischneidiges Schwert. Ihm folgen auf weissen Rossen drei weissgekleidete Engel, die mit ausgebreiteten Flügeln nebeneinander herreiten. Daneben ist die Sonnenscheibe dargestellt, aus der wie aus einem Fenster ein Engel in halber Figur herausschaut. Er deutet mit der Rechten auf die herankommenden Reiter, die Linke erhebt er zu einem Schwarm Vögel, die ihn rechts und links umflattern, und scheint mit erhobenem Haupte zu ihnen zu sprechen. Es handelt sich hier um eine Darstellung nach dem 19. Kapitel, Vers 11—15 und 17 der Apokalypse: «Und ich sah den Himmel aufgethan; und siehe, ein weiss Pferd, und der darauf sass hiess Treu und Wahrhaftig, und er richtet und streitet mit Gerechtigkeit. Seine Augen sind wie eine Feuerflamme, und auf seinem Haupt viel Kronen; und hatte einen Namen geschrieben, den niemand wusste, denn er selbst; und war angethan mit einem Kleide, das mit Blut besprengt war, und sein Name heisst das Wort Gottes.

Und ihm folgte nach das Heer im Himmel auf weissen Pferden, angethan mit weisser und reiner Leinwand. Und aus seinem Munde ging ein scharf Schwert, dass er damit die Heiden schlüge.» — — — «Und ich sah einen Engel in der Sonne stehen; und er schrie mit grosser Stimme und sprach zu allen Vögeln, die unter dem Himmel fliegen: Kommt und versammelt euch zu dem Abendmahl des grossen Gottes.»

16. Ein Engel stürmt eilends mit ausgebreiteten Flügeln und wehendem Mantel daher, in der Rechten eine lange Stange, die am unteren Ende in einen Dreizack ausläuft. Mit diesem stösst er nach dem Satan, der klein und in sich gebückt in einer Felsenhöhle kauert. (Der letzte Teil dieser Darstellung hat sehr gelitten und ist kaum noch erkennbar.) Augenscheinlich liegen hier die Verse 1—3 des 20. Kapitels der Apokalypse zu Grunde: «Und ich sah einen Engel vom Himmel fahren, der hatte den Schlüssel zum Abgrund und eine grosse Kette in seiner Hand. Und er griff den Drachen, die alte Schlange, welche ist der Teufel und Satan, und band ihn tausend Jahre, und warf ihn in den Abgrund, und verschloss ihn, und versiegelte oben darauf, dass er nicht mehr verführen sollte die Heiden, bis dass vollendet würden tausend Jahre.»

Wir haben auf unserer Wanderung die an den Chor anstossende linke Seite des Mittelschiffes erreicht und wenden uns nun der Betrachtung der im Chor befindlichen Malereien zu. Leider sind dieselben, besonders an der rechten Seite, sehr beschädigt, ausserdem durch zwei rücksichtslos in späterer Zeit eingebrochene Fenster zum Teil vernichtet und durch ein grosses Altarbild teilweise verdeckt, doch bleibt noch genug übrig, um sich das Fehlende im Geiste rekonstruieren und den Gedankengang des Ganzen erkennen zu können.

In der Apsis thront auf einem mit Kissen und einer reich gemusterten Decke belegten Sitze in überlebensgrossen mächtigen Verhältnissen Christus in der Mandorla, bekleidet mit einem weissen Gewande und rotem grün gefütterten Mantel, die Rechte zum Segen nach griechischem Ritus — den Daumen und vierten Finger aneinandergelegt, den zweiten und dritten ausgestreckt, den kleinen Finger leicht gekrümmt — erhoben, in der Linken ein geöffnetes Buch, worin die Worte zu lesen sind: Pacem meam do vobis. Die Gestalt ist ganz en face gesehen, das Haupt ist von einem kreuzförmigen Nimbus umgeben, ein kurzer rötlicher Bart umrahmt das Kinn, auf die Schultern fallen lang die rotblonden Locken. Das Gesicht hat einen ernsten feierlichen fast drohenden Ausdruck, wozu die ganze Haltung und die

Pracht der faltenreichen Gewänder vortrefflich stimmt. Zu beiden Seiten umgeben den Herrn musizierende, lobsingende Engel, worunter auf der rechten Seite besonders der Erzengel Michael in ganzer Figur gerüstet hervorragt. (Leider ist an dieser Stelle die Darstellung ganz zerstört.) Zur Linken steht die Madonna, dahinter die hl. Katharina mit ihrem Rade und andere heilige Jungfrauen, aus deren Mitte sich die Kreuzesfahne erhebt. Maria trägt einen prächtigen, hermelingefütterten Mantel und hält in der erhobenen Linken eine Schriftrolle, während sie mit der Rechten einen vor ihr knieenden Mönch dem thronenden Heilande empfiehlt. Ihr zur Seite steht mit gefalteten Händen zum Erlöser emporschauend der hl. Benedikt. (Abbildung 6.) Die Wölbung der Apsis, die an ihrem inneren Rande mit nur teilweise erhaltenen Brustbildern von Schriftrollen haltenden Propheten geschmückt ist, schliesst in der Höhe des Altarbildes mit einem breiten Rahmen von mosaiciertem Muster ab. Darunter sind auf der linken Seite die drei heiligen Aebte Benedikt, Maurus und Guido in ganzer Figur erhalten, sowie drei Darstellungen aus der Legende des hl. Eustachius.[1]

1. Dem Heiligen, der im Vordergrund kniet, erscheint Christus zwischen dem Geweih eines Hirsches.

2. Der Heilige mit Weib und Söhnen wird getauft.

3. Er fährt mit seiner Familie in einem Schiffe nach Aegypten.

4. (Rechts vom Altarbilde.) Der Heilige befindet sich mit Frau und Söhnen in dem ehernen Stier, unter dem ein Feuer brennt. Nackt, mit halbem Leibe sichtbar, senden sie mit gefalteten Händen ein letztes Gebet zum Himmel. Darüber werden ihre Seelen von

---

[1] Die Legende, um die es sich handelt, ist kurz folgende: Der Heilige, der vorher Placidus hiess, war Feldherr unter dem Kaiser Trajan. Auf der Jagd verfolgte er einst einen Hirsch, das Tier flüchtete sich, und Placidus sah plötzlich zwischen dem Geweih des Hirsches die Gestalt des Gekreuzigten von strahlendem Glanze umflossen und hörte eine Stimme rufen: «Warum verfolgst du mich?» Er kehrte nach Rom zurück und nahm mit seiner Gemahlin Theopista und seinen Söhnen Agapius und Theopistus die Taufe. Nachdem er infolge eines über ihn hereinbrechenden Unglücks sein ganzes Hab und Gut verloren hatte, zog er mit Weib und Kindern nach Aegypten. Ein verräterischer Schiffer bemächtigte sich seines Weibes, seine Söhne wurden von wilden Tieren fortgeschleppt, und er selbst musste Knechtesdienste thun um sein Leben zu fristen. Kaiser Trajan aber liess ihn suchen und nach Rom zurückbringen, wo inzwischen Hadrian den Thron bestiegen hatte. Placidus führte einen glücklichen Feldzug gegen die Perser und fand durch Zufall Weib und Söhne wieder. Nach Rom zurückgekehrt, sollte er dem Jupiter opfern, weigerte sich des und erlitt im Jahre 118 mit Weib und Söhnen den Märtyrertod, indem die Unglücklichen in einen glühenden ehernen Stier geworfen wurden. cf. Acta Sanctorum, mensis Septem. Tom. VI, p. 123 ff.

Engeln emporgetragen. Ferner befindet sich auf dieser Seite noch eine Darstellung von fünf Männern im feurigen Ofen. Alles andere ist hier zerstört.

Am Tribunenbogen, dessen Rand mit einem breiten Bande in imitierter Cosmatenarbeit geziert ist, ist die Verkündigung dargestellt. Links sind noch Reste des Engels, rechts der Kopf der Maria sichtbar. In der Mitte des Tribunenbogens befindet sich ein rundes Medaillon, dessen Darstellung nicht mehr erkennbar ist. Wahrscheinlich befand sich hier das Lamm auf dem Throne, oder die segnende Hand Gottes. Im linken Seitenschiffe befindet sich eine Madonna mit dem bekleideten Kinde auf dem Schoosse, umgeben von vier Heiligen und dem knieenden Stifter. Diese Darstellung ist jedoch ganz übermalt, so dass sie uns nichts weiter sagen kann. —

An der Eingangswand zwischen den Fenstern befindet sich eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes. Ganz oben die überlebensgrosse Gestalt des segnenden Christus in ganzer Figur, in der Linken das Buch haltend, bekleidet mit weissem Untergewande und rotem grün gefütterten Mantel, links eine ummauerte Stadt, das himmlische Jerusalem, zur Rechten und Linken dem Erlöser zugewendete Gestalten von Heiligen. Darunter die eigentliche Darstellung des Gerichts. Christus in der Mandorla thront mächtig in der Mitte mit der bekannten Weltgerichtsgebärde, die Handfläche der rechten Hand nach oben, die der Linken nach abwärts gewandt. Der Raum rechts und links von der Mandorla ist in zwei Streifen geteilt, und zwar befinden sich im oberen Streifen rechts und links vom Weltenrichter Engel, die in Posaunen stossen, im unteren zur Rechten Selige und Patriarchen, zur Linken die Verdammten. Links von der Eingangsthür ist der hl. Benedetto dargestellt, der einen vor ihm knieenden Mönch segnet.

Ueberblicken wir, nachdem wir alle in der Kirche befindlichen Darstellungen an unserem Geiste haben vorüberziehen lassen, noch einmal das Geschaute dem Stoffe nach, so bemerken wir, dass hier die ganze Heilsgeschichte im Bilde gegeben ist, von der Erschaffung der Welt und den im alten Testament geschilderten vorbereitenden Ereignissen, der Geschichte der Erzväter, des ägyptischen Joseph, des Auszuges der Israeliten aus Aegypten und der Gesetzgebung auf dem Sinai, den Kämpfen des Josua und der Makkabäer bis zur Erfüllung durch die Geburt, das Leben und den Opfertod des Erlösers. In den apokalyptischen Darstellungen alsdann die Weissagungen des kommenden Gerichtes, dieses selbst an der Eingangswand, und in der

Apsis Christus in ewiger Herrlichkeit umgeben von Engeln, Heiligen und Patriarchen. So geht ein einheitlicher Gedanke durch das Ganze. Der eintretende Gläubige sieht nach dem Worte Gregors des Grossen,[1] dass die Malerei die Schrift der Armen im Geiste und das Lesebuch der Ungelehrten sei, die ganze Heilsgeschichte an den Wänden vor sich. Hat er vor dem Altare, den in ewiger Herrlichkeit thronenden Erlöser, wie er in der Apsis dargestellt ist, vor Augen, sein Gebet zum Himmel gesandt, und schreitet er wieder hinaus in die Welt mit ihren Sünden, so erblickt er an der Ausgangswand das letzte Gericht mit seinem Lohn und seinen Strafen. Wahrlich ein grosser und erhabener Gedankengang, würdig in der Kirche eines der ersten Klöster Italiens im Bilde dargestellt zu werden. Wenden wir nun die Blicke rückwärts, nach ähnlichen Darstellungen forschend, so finden wir kein einziges Beispiel, wo sie in dieser Vollständigkeit vertreten sind. Szenen aus dem alten und neuen Testamente sind seit den ersten Jahrhunderten zuerst in Mosaiken, dann auch in Wandmalereien häufig gegeben worden. So sind an den Oberwänden des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore zu Rom aus der Mitte des vierten Jahrhunderts je zwei Reihen von Darstellungen aus dem alten Testament erhalten, in der Felixbasilika des Paulinus von Nola waren in dem neuen Gotteshause Szenen aus dem alten, in der älteren Kirche solche aus dem neuen Testamente dargestellt, und in der Apsis der neuen Basilika stand Christus in Gestalt des Lammes auf dem Felsen, von dem die vier Ströme ausgehen, während sich ihm von jeder Seite sechs Lämmer nahen.[2] In der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua, deren Ausmalung zwischen 1058 und 1078 ausgeführt wurde, ist das Mittelschiff mit Darstellungen aus dem Leben Christi, die Seitenschiffe mit solchen aus dem alten Testament geschmückt, die Verbindung zwischen den neutestamentlichen des Mittelschiffes und denen des alten Testamentes in den Seitenschiffen überdies durch Einzelgestalten von Propheten und anderen alttestamentlichen Vorläufern und durch Heiligengestalten des neuen Bundes hergestellt, ebenso wie dies in S. Maria in Pomposa durch die Propheten und Patriarchen und die Darstellung der Legende des hl. Eustachius der Fall ist. Es handelt sich hier um den prophetischen Zusammenhang zwischen dem alten und neuen

[1] Gregor M. Epist. lib. IX, ind. IV, ep. 9, und VII, ind. II, ep. 54. Aehnlich sprach sich der heilige Paulinus v. Nola (Bischof von 410—431) aus. Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1896. I, S. 79.

[2] cf. Steinmann, Die Tituli und die christliche Wandmalerei im Abendlande. Leipzig 1892, p. 7.

Testament, wie er ein Lieblingsgedanke des Mittelalters war, und wie er sich in konsequenter Durchführung auch in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi ausdrückt.[1] Hier sind an der oberen Wand des Längschiffes Szenen aus dem alten Testament von der Schöpfung bis zur Geschichte des ägyptischen Joseph und aus dem neuen Testament von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt Christi und dem Pfingstfeste, ausserdem im Querschiff solche aus der Apokalypse und dem Leben Mariae und Petri dargestellt. Das Weltgericht aber fehlt hier, und so ist die Kirche S. Maria di Pomposa die einzige, in welcher eine vollständige Darstellung der im alten und neuen Testamente und in der Apokalypse geschilderten Ereignisse in ihren bedeutendsten Momenten gegeben ist. Es darf auch behauptet werden, dass apokalyptische Darstellungen als kirchlicher Wandschmuck in dieser Ausführlichkeit bis dahin — es sei hier vorgreifend bemerkt, dass wir die zeitliche Ausführung der Fresken in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts setzen — nicht vorgekommen sind und auch später nicht vorkommen. Den ersten zusammenhängenden Cyklus dieses Gegenstandes finden wir in der dem 10. Jahrhundert angehörigen Kirche S. Elia bei Nepi, worauf wir später noch zurückkommen werden, vorher machen sich nur einige durch die Apokalypse veranlasste kleinere Einzeldarstellungen bemerkbar, was um so verwunderlicher ist, als der in der Offenbarung Johannis behandelte Stoff zur malerischen Behandlung geradezu herausfordert.[2] Ueberhaupt hatte man vor der Darstellung der in der Apokalypse gegebenen Visionen eine gewisse Scheu, und so oft auch in späterer Zeit die Darstellung des Weltgerichtes vorkommt — die ja zur Ausgestaltung dieses Stoffes aus der Apokalypse nach Kapitel 20, Vers 12 ff. einige Details hernahm, wie die besonders von der byzantinischen Kunst bevorzugten Momente des Meeres und der Erde, die ihre Toten herausgeben, während in den abendländischen Weltgerichtsdarstellungen die mehr nüchterne Beschreibung nach dem Evangelisten Matthäus (Kap. 25, Vers 31 ff.) bevorzugt wurde — so selten sind die Darstellungen, die sich direkt an den Text der Apokalypse anschliessen.

Die ersten Darstellungen überhaupt, deren Stoff der «heimlichen Offenbarung» Johannis entnommen sind, finden sich vom vierten Jahr-

---

[1] cf. Max. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig 1899, I, p. 163.

[2] Technische Schwierigkeiten oder Unfähigkeit der Künstler kann man als Grund nicht gelten lassen, wenn man die herrlichen Mosaiken in Rom und Ravenna in Betracht zieht.

hundert ab in den Apsidalbildern der Basiliken, und zwar in der mächtigen, triumphierenden Gestalt Christi nach Apokalypse Kapitel 22, Vers 13. War man doch endlich erlöst von den Schrecken der Verfolgungen der vergangenen Zeit, war doch endlich das Christentum zur Staatsreligion geworden, und konnte sich sein Kultus ungestört vollziehen. In einer gleichzeitigen Schrift[1] «de mortibus persecutorum» wird diesem Gedanken in jubelnden Ausbrüchen der Freude Ausdruck gegeben: «Wo sind — heisst es unter Anderem — jetzt die Schaaren unserer Feinde, die Henkersknechte des Diocletian und Maximian? Gott hat sie von der Erde vertilgt; feiern wir daher seinen Triumph mit Freuden, feiern wir ihn mit Gebeten Tag und Nacht, damit die uns nach zehn Jahren der Trübsal wiedergegebene Freude erhalten bleibe.» Jetzt hatte man die Wahrheit der in der Apokalypse enthaltenen Weissagung erfahren, den Sieg dessen, der von sich sagte: «Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, der Erste und der Letzte.» Diese Kolossalfigur des siegreichen Erlösers ist es, die uns von da ab in der Apsis der Basiliken entgegentritt, teils thronend, teils stehend, von Aposteln umgeben und allein.[2] Auch andere, der Apokalypse entnommene Gegenstände erscheinen, so besonders das Lamm auf dem Stuhle umgeben von den vier Tieren (Ap. 5, 6), wie wir es auch in S. Maria di Pomposa gesehen haben, die sieben Leuchter (Ap. 1, 12), die vier Evangelistensymbole (Ap. 4, 7), besonders die 24 Aeltesten (Ap. 4, 4 und 10), die fast niemals fehlen, dem Herrn ihre Kronen darbringend.

Zunächst sind es die römischen Mosaiken, in denen uns diese apokalyptischen Elemente begegnen. Besonders hervorzuheben ist die musivische Ausschmückung der Kirche S. Cosma e Damiano, welche von Felix IV. erbaut wurde, und deren Mosaiken mit Recht als die schönsten Roms gelten. Hier findet sich am Triumphbogen das Lamm auf dem Throne, die sieben Leuchter, die Evangelistensymbole und die 24 Aeltesten, während in der Apsis Christus in ganzer Figur von Aposteln und Heiligen umgeben dargestellt ist. Nachahmungen dieser Mosaiken befinden sich in S. Cecilia und S. Marco.

Die musivischen Darstellungen in Ravenna sagen uns für unseren Zweck nichts wesentlich Neues. Die Blüte der Kunst, die uns in

[1] cf. F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1896. I, p. 407.

[2] Dass das Motiv des thronenden Christus in letzter Linie auf den thronenden Zeus des Phidias zurückgeht, kann nicht wohl bezweifelt werden. Dieses Bildwerk, im ganzen Altertum bekannt, stand bis in den Anfang des fünften Jahrhunderts an seinem Platze und ging wohl erst bei der von Theodosios II. befohlenen Einäscherung des Tempels zu Olympia zu Grunde.

den drei Epochen, der römischen, gotischen und byzantinischen, hier entgegentritt, hat einen Sinn für das mehr Historische, der den Darstellungen aus dem phantastischen Reich der Apokalypse nicht günstig war. Wohl wird der thronende Christus der Apsis beibehalten, der, wie wir sahen, dem Gedankengang der Apokalypse entnommen ist, man war sich aber dieses Urprungs nicht mehr bewusst, jedenfalls bildete man ihn nicht weiter aus. An apokalyptische Ideen erinnert ferner noch das Opferlamm am Scheitel des Gewölbes des Altarhauses von S. Vitale, ferner die Evangelistensymbole an der gleichen Stelle in der erzbischöflichen Kapelle und am Triumphbogen von S. Apollinare in Classe, aber alles dieses nur vereinzelt, gleichsam unbewusst und ohne Folgen. Jener historische Geist, wie er sich in den Darstellungen von Justinian und Theodora mit Gefolge in S. Vitale, in den wändebedeckenden Mosaiken der sich den Thronen Christi und Mariae zuwendenden Gestalten der Heiligen, in dem ganzen Ueberhandnehmen des den Evangelien entnommenen historischen Stoffes ausspricht, gewann die Herrschaft über die phantastische Welt der Apokalypse. Auch in S. Marco in Venedig finden wir mit Ausnahme des thronenden Christus und der Evangelistensymbole keinen direkten Bezug. Die am Haupteingange befindlichen apokalyptischen Darstellungen sind neueren Ursprungs.

Am Anfang des 10. Jahrhunderts wird die musivische Kunst von der einfacheren Wandmalerei abgelöst, und nun finden wir an den Schmalwänden des Querhauses der Kirche S. Elia bei Nepi, zwischen Rom und Cività Castellana, die inschriftlich von «Johannes et Stephanus fratres pictores et Nicolaus nepos Johannis» ausgemalt wurde, in drei Streifen, untereinander verschiedene Darstellungen aus der Apokalypse.[1]

1. «Johannes vor dem in der Mandorla thronenden Herrn niedergeworfen, und auf demselben Bilde die Vision mit den 24 Aeltesten.»

2. u. 3. «Hinter vier Jünglingen, welche Posaunen blasen, steht je ein Engel zu den Seiten eines Wassers mit Fischen darin. Ueber dem Wasser schwebt ein Engel, und noch ein Engel steht posaunenblasend rechts auf dem Bilde.»

4. «Der Engel, welcher den Drachen im Abgrund verschliesst.»

5. «Die vier Reiter.»

6. «Eine auf den Drachen bezügliche Vision, fast ganz zerstört.»

[1] Da ich diese Darstellungen nicht selbst gesehen habe, citiere ich nach Zimmermann l. c. I, p. 52. Vgl. auch Crowe und Cavalcaselle, It. A. Firenze 1886. I, p. 85 ff.

Diese Malereien befinden sich auf der rechten Schmalwand, auf der linken ist nach Zimmermann ein Kampf von Engeln gegen Drachen und das apokalyptische Weib vom Drachen bedroht zu sehen. In der vorhergehenden Zeit haben wir apokalyptische Darstellungen nur vereinzelt angetroffen, hier finden wir zum ersten Mal eine grössere zusammenhängende, und es ist anzunehmen, dass sie nicht ohne Einfluss auf die Gestaltung der apokalyptischen Szenen in S. Maria di Pomposa geblieben ist. Auch hier sahen wir auf dem ersten Bilde der rechten Seite die weissgekleidete Gestalt Christi und Johannes zu seinen Füssen, daneben Christus thronend, umgeben von den 24 Aeltesten. Die Engel, welche die Winde festhalten, bemerkten wir auf dem 5. Bilde, daneben die vier Reiter. Das letzte Bild der linken Seite stellte den Engel dar, welcher den Drachen in den Abgrund verschliesst, auf der ersten Darstellung dieser Seite sahen wir das vom Drachen bedrohte apokalyptische Weib und daneben den Kampf der Engel gegen den Drachen. Wenn es auch dahingestellt bleiben muss, ob hier eine direkte Abhängigkeit der beiden Darstellungsreihen von einer vorliegt, so bleibt die Uebereinstimmung immerhin auffallend.

Auch in der unfern von Rom gelegenen Kirche S. S. Abbondio e Abbondanzio zu Rignano Flaminio befinden sich einige Darstellungen aus der Apokalypse.[1] Die Kirche stammt aus dem 11. Jahrhundert und ist mit Malereien al fresco geschmückt. Am Triumphbogen befindet sich oben das Lamm mit kreuzförmigem Nimbus, zwischen den Füssen eine Rolle haltend und umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Darunter befinden sich die sieben Leuchter, deren Kerzen sich dem Bilde des Lammes zuneigen, zwischen diesen das Brustbild Christi von einem regenbogenfarbenen Rand umschlossen, von Seraphim und Engeln umgeben. In der Linken hält er das Buch, die Rechte hat er zum Segen erhoben. In den Zwickeln auf beiden Seiten die 24 Aeltesten, die in verhüllten Händen ihre Kronen dem Lamme darbringen.

In der Kirche S. Angelo in Formis, sehen wir in der Apsis den Erlöser thronend dargestellt. Die Füsse ruhen auf einem Schemel, die Rechte erhebt er zum Segen nach griechischer Weise, in der Linken hält er das offene Buch, worin die Worte zu lesen sind: Ego sum Alfa et Omega primus et novissimus. Ihn umgeben die vier Evangelistensymbole.

---

[1] cf. L'Arte già Archivio dell' Arte, 1898, p. 13. Daselbst auch eine kleine Abbildung.

Unter den um das Jahr 1140 entstandenen Mosaiken der Kirche S. Maria in Trastevere in Rom gewahren wir am Triumphbogen die sieben Leuchter und die vier Evangelistensymbole zu den Seiten eines grossen Kreuzes mit den Buchstaben α und ω. Im 13. Jahrhundert finden wir in der Kirche S. Pietro zu Toscanella bei Rom am Tribunenbogen al fresco das Brustbild Christi, die sieben Leuchter und die vier Evangelistensymbole, zu den Seiten des Bogens die 24 Aeltesten ihre Kronen darbringend.[1] In den beiden Mosaiken des Jacopo Torriti aus dem Ende des Jahrhunderts in den Apsiden von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore sehen wir Darstellungen des himmlischen Jerusalem.

Nach Assisi müssen wir unsere Blicke wenden, um von Neuem einem grösseren Cyklus von apokalyptischen Darstellungen zu begegnen. Der Aufschwung und die Wiedergeburt der Kunst, die durch das Auftreten des heiligen Franz und die durch ihn hervorgerufene religiöse Bewegung entstanden, offenbaren sich besonders in seiner Grabeskirche, in S. Francesco in Assisi. Neue Gedanken wurden der Kunst zugeführt und von ihr zum Ausdruck gebracht. Da man in Franz selbst die Weissagung vom siebenten Engel der Apokalypse erfüllt zu sehen glaubte,[2] so wurden im linken Querschiff von der Hand Cimabues Szenen aus der Apokalypse dargestellt, welche diesen Gedanken versinnbildlichen. Hierzu kam noch der Umstand, dass Franz neben Maria und Petrus dem Erzengel Michael besondere Verehrung zollte, der, wie wir sahen, als Drachenbesieger im 12. Kapitel der Apokalypse verherrlicht wird. Demgemäss hat Cimabue in der Lünette des linken Querschiffes der Oberkirche den Erzengel dargestellt,[3] wie er von zwei anderen Engeln begleitet mit mächtigem Lanzenstosse das wild sich bäumende Ungeheuer in den Rachen trifft.[4] Die fünf apokalyptischen Darstellungen an den Wänden des linken

[1] cf. Zimmermann, l. c. I, p. 130.

[2] Vgl. Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885, p. 102 ff. u. 231.

[3] Es ist dieses die erste Darstellung dieses Gegenstandes auf einem kirchlichen Wandgemälde in Italien. cf. Zimmermann l. c. p. 159.

[4] Eine weitere Darstellung des Kampfes Michaels und seiner Engel mit dem Drachen, die ebenfalls dem Cimabue nahesteht, befindet sich in der dem Erzengel geweihten Kapelle in S. Croce zu Florenz. Das stark beschädigte Fresko der rechten Wand zeigt den schlanken Erzengel mit ausgebreiteten Flügeln, Schwert und Lanze in den Händen, den siebenköpfigen Drachen bekämpfend, der sich wütend gegen ihn aufbäumt. In der zweiten Reihe sind drei nebeneinander ausschreitende Engel im Kampfe mit Dämonen begriffen, und hinter ihnen wird ein drittes Glied streitbarer Engel sichtbar.

Querschiffes sind von Thode[1] und etwas abweichend von Zimmermann[2] ausführlich beschrieben worden, so dass es genügt hier darauf hinzuweisen. In der Unterkirche befinden sich von der Hand Giottos an den Diagonalgurten der Gewölbe über dem Hochaltar Medaillons, deren Darstellungen ebenfalls auf die Apokalypse Bezug haben. Am Schlusssteine sieht man das Brustbild Gottes mit weissem Haar und Bart und der Krone auf dem Haupte, Buch und Schlüssel in den Händen. Aus dem Munde geht nach beiden Seiten das zweischneidige Schwert nach Apokalypse 1, 14—18.[3] Hierher gehört ferner die von der Hand Giottos ausgeführte apokalyptische Vision des Evangelisten Johannes auf Patmos in der Kapelle Peruzzi in S. Croce zu Florenz und die vier Evangelistensymbole an der Decke daselbst.

Die apokalyptischen Darstellungen, die wir von ihrem ersten Auftreten als kirchlicher Wandschmuck bis in die Tage Giottos verfolgt haben, haben gezeigt, dass dieser Stoff allein der abendländischen Kunst angehört, dass er am frühesten in den Mosaiken der Triumphbögen und Apsiden der Basiliken, später in den Wandmalereien einzelner Bauwerke verwandt wurde, im allgemeinen aber hinter den den Evangelien entnommenen Szenen zurückstehen musste. Nur in der Kirche S. Elia bei Nepi und in der Oberkirche zu Assisi fanden sich grössere Cyklen, die jedoch an Ausführlichkeit weit hinter denen der Kirche S. Maria di Pomposa zurückstanden. Hier ist, wie wir sahen, nicht allein eine reiche Auswahl von Szenen aus dem alten und neuen Testamente gegeben, sondern die ganze Apokalypse vom ersten bis zum zwanzigsten Kapitel in ausgewählten Darstellungen gemalt worden, ein Cyklus, wie er im Verein mit den Malereien der Apsis und dem Weltgericht an der Eingangsseite eine Vollständigkeit kirchlicher Wandmalerei vor Augen führt, wie sie bisher nicht vorgekommen ist.

Es kommt nun darauf an zu zeigen, an welche Beispiele der Maler des Weltgerichtes in Pomposa sich zunächst angelehnt haben kann, und da sind es vor allem drei Monumente, die von Bedeutung sind, die Weltgerichtsdarstellungen in S. Angelo in Formis bei Capua, im Dome zu Torcello und in der Arenakapelle zu Padua.[4]

[1] l. c. p. 228 ff.

[2] l. c. p. 211 ff.

[3] Siehe Beschreibung der Medaillons bei Thode, l. c. p. 499.

[4] Vgl. Kraus, l. c. II, p. 373 ff. Springer, Rep. f. Kunstw. 1884, p. 375 ff. Voss, Das jüngste Gericht. Leipzig 1884. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts. Berlin 1883. Burckhardt, Cicerone. 7. Aufl. p. 598 ff. Thode, l. c. p. 457 ff. Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell. Freiburg 1884. Zimmermann, l. c. I, p. 59 ff.

Die Kirche S. Angelo in Formis wurde etwa 1075 ausgemalt und enthält die erste monumentale Weltgerichtsdarstellung in Italien. Die Eingangswand, an welcher sich dieselbe befindet, ist in fünf parallele Streifen geteilt. Zu oberst, zu den Seiten der Fenster befinden sich vier Engel, welche die Posaunen des Gerichtes blasen. Unter diesen, in einem schmalen Streifen, erheben sich die Toten aus der Erde. Noch tiefer, die Mitte der Wand einnehmend, befindet sich das kolossale Bild Christi in der Mandorla thronend. Rechts und links davon gehen zwei Streifen aus, auf deren oberem anbetende Engel sich von beiden Seiten dem Erlöser nahen, während auf dem unteren die zwölf Apostel sitzend zu beiden Seiten angeordnet sind. Unter der Mandorla stehen drei grosse Engel mit Spruchbändern in den Händen. Zu ihren Seiten stehen in zwei Abteilungen rechts eine gedrängte Schar gerecht befundener Heiliger und Mönche und die Seligen weltlichen Standes. Das Gegenstück hierzu auf der linken Seite des Richters bildet eine Schar jammernder Verdammter. Sie blicken mit Entsetzen nach unten, wo Lucifer die Sünder verschlingt, während seine Teufel andere zum gleichen Schicksal herantreiben. Während Springer, Kraus und Voss mit Recht den Standpunkt vertreten, dass Auswahl und Anordnung dieser Darstellung im Abendlande ihren Ursprung haben, wenn auch die Formen im Einzelnen an Byzantinisches erinnern, muss für das Mosaik des Domes von Torcello, welches wohl im zwölften Jahrhundert entstanden ist, byzantinischer Ursprung angenommen werden. Die Weltgerichtsdarstellung, die sich ebenfalls an der Eingangswand befindet, ist mit der Höllenfahrt Christi verbunden. Diese ist in grösserem Massstabe ausgeführt, wie das darunter befindliche Weltgericht und zeigt durchaus das byzantinische Schema, besonders in den beiden mächtigen Engeln in reicher byzantinischer Hoftracht. Das Weltgericht ist hier in vier horizontale Streifen eingeteilt. In dem oberen sitzt Christus in kleiner eiförmiger Mandorla auf dem Regenbogen. Ihm zur Seite stehen Maria und Johannes mit bittenden Gebärden, rechts und links sitzen die Apostel, hinten stehen dicht gedrängt die Scharen der Engel. In dem darunter liegenden Streifen steht in der Mitte der Thron mit den Marterwerkzeugen, die byzantinische ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, und dem Buche des Lebens darauf, von Seraphim und Engeln bewacht, davor knieen anbetend Adam und Eva. Rechts steht ein Engel, der den sternenbesäten Himmel hält «wie ein zusammengerollt Buch».[1] Zu

[1] Apokal. 6, 14.

beiden Seiten des Mittelbildes stossen je zwei Engel in die Posaunen, und die Tiere des Meeres und der Erde geben die veschlungenen Menschenleiber heraus. Im dritten Streifen schwebt in der Mitte über der Thür Michael mit der Seelenwage, deren eine Schale zwei Teufel mit Stangen niederzudrücken suchen. Links von dieser Gruppe stehen die Seligen, Kleriker voran, mit anbetend erhobenen Händen zu Christus aufschauend, rechts werden die Verdammten von zwei lanzenbewehrten Engeln in das höllische Feuer getrieben, dessen Flammen vom thronenden Christus ausgehen. Im letzten Streifen links ist der von einem Cherub bewachte Eingang des Paradieses dargestellt, zu dessen Seiten ein Engel, Petrus, der gute Schächer mit seinem Kreuze, eine betende Heilige (Magdalena?) und Abraham mit einer Seele im Schoosse und anderen zur Seite stehen, rechts weitere Sünder, teils in Flammen, teils an ihren Händen nagend, und Köpfe und Totenschädel, aus deren Augenhöhlen Schlangen hervorkommen.

Die Kuppel des Andrea Tafi im Baptisterium zu Florenz, die etwa am Ende des 13. Jahrhunderts entstanden sein mag, zeigt Christus in der Mandorla auf dem Regenbogen sitzend. Von ihr gehen drei parallele horizontale Streifen aus. Oben befinden sich zwei posaunenblasende Engel und andere mit dem Kreuze und den Marterwerkzeugen. Darunter sitzen die Apostel, hinter welchen die Köpfe von Engeln sichtbar werden. Im untersten Streifen erheben sich die Toten aus ihren Särgen, daran anschliessend stehen zur Rechten Christi die Seligen, und werden Kinder von einem Engel zur Paradiesespforte geleitet. Innerhalb der Pforte sitzen unter Palmen die greisen Gestalten der drei Erzväter, die Seelen im Schoosse halten. Zur Linken Christi ist die Hölle dargestellt mit dem sitzenden Lucifer und vielen Teufeln und Ungeheuern, welche die Verdammten, unter denen ein Dominikaner- und ein Franciskanermönch, auf alle Weise quälen.

Giotto hat diese Darstellung sicherlich gekannt, als er im Jahre 1306 sein Weltgericht in der Arenakapelle zu Padua schuf. Sein Christus in der Mandorla von einem Kranze von Engeln umgeben, von welchen vier in die Posaunen stossen, macht ebenso wie in Tafis Mosaik mit der Rechten die einladende, mit der Linken die abweisende Gebärde.[1] Auch die zu beiden Seiten angeordneten Apostel hat er beibehalten, nur sitzen sie nicht mehr steif in gerader Linie, sondern ihre Stühle stehen auf einem an den Seiten abgerundeten

[1] Dasselbe in S. Angelo in Formis.

Podeste, sodass auch die Letzten der Reihe Christus zugewandt erscheinen. Ueber ihnen fliegen teilweise gewappnet dichtgedrängt die himmlischen Heerscharen. Der von Christus ausgehende Feuerstrom, in dessen Tiefe Lucifer sitzt umgeben von Teufeln und Verdammten, weist nach Torcello, und es ist nicht ausgeschlossen, dass Giotto dieses Monument von dem nahen Padua aus besucht habe.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes am Triumphbogen der Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella stimmt so sehr mit dem Giottos überein, dass es als die Arbeit eines Schülers dieses Meisters angesehen werden muss und demnach nach 1306 zu datieren ist. Auch hier erscheint im Scheitel des Bogens Christus in der Mandorla von Engeln umgeben, von welchen die Unteren in die Posaunen stossen, andere Engel schweben über ihm, unter ihm sitzen die Apostel in gerader Linie. Zu seiner Rechten fünf Reihen von Seligen, auch sie geführt von Maria und Anna, darunter stehen die Toten auf. In der Mitte ragt auf felsigem Grunde das Kreuz, von Ysopstab und Lanze umgeben. Zur Linken Christi das Feuermeer der Hölle, deren Flammen bis zu seinen Füssen aufschlagen, und darin Lucifer mit den Verdammten. Die Komposition erscheint hier am Triumphbogen und ist durch seine Form bedingt. Es sei darauf hingewiesen, dass wir auch in der Kirche S. Maria in Porto fuori zu Ravenna dieser Anordnung in Verbindung mit der Darstellung der Geschichte des Antichrist begegnet sind. Auch hier in der Mitte Christus in der Mandorla, und in den Zwickeln des Bogens die Seligen und Verdammten.

Kehren wir nach dieser Abschweifung nach Pomposa zurück, so finden wir, dass die Weltgerichtsdarstellung der Eingangswand durchaus abendländischen Typus trägt. Was als byzantinisch erkannt wurde, die Bereitschaft des Thrones und der von Christi Füssen ausgehende Feuerstrom, fehlt hier, im Uebrigen fügt sich das ganze Schema dem in S. Angelo in Formis und in der Arenakapelle gegebenen Beispiel an. Der thronende Weltenrichter mit der einladenden und abweisenden Handbewegung, die posaunenblasenden Engel im oberen, die Patriarchen und Seligen sowie die Verdammten im unteren Streifen weisen besonders auf S. Angelo in Formis hin, nur erscheint die Darstellung des Weltgerichtes in Pomposa dadurch, dass über ihr noch die stehende Kolossalfigur Christi angebracht ist, wesentlich abgekürzt und auf das Nötigste beschränkt.

Wir haben schon oben gesehen, dass die Konkordanz des alten und neuen Testamentes, wie sie uns in der Kirche zu Pomposa entgegentritt,

in den Malereien der Wände in S. Angelo in Formis vorgebildet war, und dass derselbe Gedankengang sich nur weiter ausgebildet offenbar in Anlehnung an jene ältere Benediktinerkirche in S. Francesco in Assisi wiederholte. Waren früher die Kirchen nur in einzelnen Teilen mit Bildern geschmückt, und nur einige der byzantinischen sicilischen Kirchen in allen ihren Teilen mit Mosaiken geziert,[1] so bietet S. Angelo in Formis das erste erhaltene Beispiel einer mit Wandmalereien versehenen Kirche, in denen jenem Gedanken voller Ausdruck gegeben wird. Fanden wir nun in der Hauptkirche der Franziskaner für die Idee der Konkordanz des alten und neuen Testamentes das Vorbild der älteren Benediktinerkirche massgebend, so erscheint es nicht verwunderlich, dass für die Ausschmückung einer anderen Kirche desselben Benediktinerordens, S. Maria di Pomposa, wieder dasselbe Beispiel herangezogen wurde, ein Beispiel, das seinerseits aber auf Montecassino zurückgeht, denn auch hier waren im Atrium der Hauptkirche Malereien vorhanden, die jene Uebereinstimmung der beiden Testamente zum Vorwurf hatten.[2] Leo von Ostia berichtet, dass im Jahre 1066 Abt Desiderius die Kirche von Montecassino neu erbaute und dass er dazu Künstler aus Amalfi und der Lombardei kommen liess, dass er ferner Legaten nach Konstantinopel entsandte, um Mosaizisten anzuwerben, die die Apsis der neuen Kirche mit Mosaiken ausschmückten. Aber nicht zufrieden hiermit, liess er Klosterzöglinge in den verschiedensten Künsten unterrichten,[3] so dass er «studiosissimos prorsus artefices de suis sibi paravit». Von diesen wurden anscheinend späterhin, nachdem die Apsis von den byzantinischen Künstlern mit Mosaiken geschmückt war, die Wandmalereien der Kirche ausgeführt. Leider ist von der Kirche von Montecassino ausser einigen Mauerresten nichts mehr erhalten, aber wir können rückschliessend von der malerischen Ausschmückung von S. Angelo in Formis die obige Bemerkung rechtfertigen, da diese Kirche ebenfalls von Abt Desiderius erbaut und ausgeschmückt[4] wurde, und jedenfalls dieselben Künstler hier wie dort thätig waren. Kraus[5] macht bei der

[1] cf. Zimmermann, l. c. I, p. 165.

[2] «atrii partes diversis tam veteris quam novi testamenti historiis ab intus ac de foris depingi praecipiens, marmoreo totum pavimento contravit.» Leo Ostiensis, Chron. Cas. bei Muratori, Scriptores IV, lib. III, cap. XXIX, p. 447.

[3] III, cap. XXIX, p. 442.

[4] Von der Kirche zu Montecassino bemerkt Leo von Ostia, lib. III, cap. XXIX, p. 447: parietes quoque omnes pulchra satis colorum varietate depinxit.

[5] Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsamml. 1893, p. 97.

Besprechung dieser Kirche mit Recht aufmerksam auf «die bedeutende Verschiedenheit, welche in stilistischer Hinsicht zwischen den Bildern der Hochwand und den grossen Gemälden an dem Westende und in der Hauptapsis, Weltgericht und Rex gloriae, obwaltet. Das Weltgericht und der Rex gloriae sind, wenn auch nicht in rein byzantinischer Auffassung und Formgebung gehalten, so doch sehr stark byzantinisierend.» Kraus vermutet, dass «Desiderius in S. Angelo die Herstellung der als die vornehmste Aufgabe angesehenen Bilder in der Hauptapsis und an dem entgegengesetzten Westende der Basilika Künstlern übertragen hat, welche die byzantinische Schule in Konstantinopel oder anderwärts durchgemacht und demnach als besonders für diese Themata befähigt erachtet wurden, während die «Historien» des Mittelschiffes und der Abseiten Malern anvertraut blieben, die in der einheimischen Tradition aufgewachsen, weit mehr im Zusammenhang mit dem geblieben waren, was der Geschichtsschreiber von Monte Cassino selbst sehr bezeichnend als die magistra Latinitas genannt hat.» All dieses erwähnen wir nur deshalb, weil dieselbe Erscheinung der byzantinisierenden Malweise uns auch in der Apsis und der Westwand in S. Maria di Pomposa entgegentritt und als neuer Beweis der Abhängigkeit ihrer künstlerischen Ausschmückung von S. Angelo in Formis und Montecassino herangezogen werden muss.[1] Denn wie in S. Angelo «der Erlöser auf einem mit einem Kissen belegten, mit reichem Teppich ausgelegten Thron, die Füsse auf einer Fussbank aufgestellt,» sitzt, genau so finden wir ihn in der Apsis der Kirche zu Pomposa. Auch hier trägt er in Miene und Erscheinung einen anderen Typus als auf den Malereien der Wände, seine ganze Erscheinung ist byzantinisch, gesucht altertümelnd, sowohl in der Haltung und der Miene als auch in der Gebärde und Gewandung. Kraus' Beschreibung der Christusfiguren der Apsis und Westwand in S. Angelo, «auch hier trägt er denselben männlichen Typus wie auf dem Weltgericht, das Haar ist gescheitelt, der Bart spielt ins Blond-Rote, er erhebt die Rechte zum Segnen (sogenannter griechischer Segen mit übereinandergelegtem Daumen und Ringfinger), seine Linke hält das aufgeschlagene Buch . . . der Nimbus ist strahlenförmig und von einem ornamentierten nicht ausladenden Kreuz durchbrochen,» kann man wörtlich auf die Christusfigur in der Apsis zu Pomposa anwenden, und ebenso ist die der Westwand mit der zu

[1] Obgleich von dem Stil der Malereien erst in dem nächsten Kapitel die Rede sein wird, musste Obiges des Zusammenhanges wegen schon hier bemerkt werden.

S. Angelo in Haltung und Gebärde identisch. Nur dass es sich eben in Pomposa nur um die Nachahmung eines älteren Schemas, welches der Künstler auszuführen hatte, handelte, und dieser daher unbewusst etwas von seinem Geiste, es darin umarbeitend, dazugab, während in S. Angelo und in Montecassino uns das originale Werk byzantinisch geschulter Künstler entgegentritt.

Verlassen wir nunmehr die Kirche, so finden wir andere Malereien in dem an das rechte Querschiff anstossenden ehemaligen Abtshause. Im Erdgeschoss desselben befindet sich eine auf Stützen verschiedener Form ruhende Halle, die heute als Holz- und Reisigmagazin dient. An der hinteren Wand sind Reste einer Kreuzigung erhalten. Sichtbar ist noch der Oberleib Christi am Kreuz, darüber vier wehklagende Engel, am Fusse des Kreuzes die ohnmächtige Maria und eine andere knieende weibliche Gestalt. An den Wänden sind die Bilder des hl. Benedikt, des hl. Guido und die zwölf Apostel. Alle diese Malereien sind sehr zerstört und nur noch die Umrisse sichtbar. Farbe ist nicht mehr vorhanden. Sie scheinen einer älteren Periode anzugehören als die der Kirche und des noch zu besprechenden Refektoriums.

In diesem an das Abtshaus anstossenden Raum, der heute als Aufbewahrungsort von Getreide dient, sehen wir über der Thür eine Darstellung des Gebetes Christi im Garten von Gethsemane. Dieselbe ist durch die später eingebrochene Thür teilweise zerstört, sichtbar sind links Reste der drei schlafenden Jünger. Rechts oben Christus und der Engel ebenfalls nur noch zur Hälfte sichtbar. Gut erhalten dagegen sind die drei Darstellungen der Längswand, die von einander durch gemalte gewundene Säulen mit korinthischem Kapitäl getrennt sind. Unter den Malereien läuft ein in einem mosaikartigen Muster gehaltener Streifen hin.

Das Abendmahl. An einem runden weissgedeckten Tische, worauf eine Schüssel mit einem Lamm, zwei Flaschen mit Wein, Brote und kleine Gefässe stehen, sitzt Christus mit den Aposteln. Zu seiner Linken sitzt Johannes schlafend über den Tisch gebeugt, neben ihm Petrus in der Linken ein Messer haltend, während er mit der Rechten die Schulter Johannes berührt, als ob er ihn aufwecken wollte. Christus greift mit der Rechten in die Schüssel und hat das prophetische Wort gesprochen, ihm gegenüber sitzt Judas, ein blonder, bartloser Jüngling mit schwarzem Nimbus, und führt den Bissen zum

Munde. Die anderen Apostel geben ihrem Schrecken über das Gehörte durch Gebärden Ausdruck, besonders drastisch Judas, der unwillkürlich den linken Arm, den er auf der Bank ruhen hatte, etwas erhebt. Gut angeordnet sind die Apostel; die vorderen sitzen auf einer niedrigen Bank und lassen so den Blick frei auf den Tisch und den dahinter sitzenden feierlich-erhabenen Christus und die anderen Apostel zu seinen Seiten. Jede Andeutung eines Raumes, sowohl in diesem Bilde als in den beiden folgenden, fehlt.

Auf der nächsten Darstellung thront Christus ganz en face feierlich in der Mitte, die Füsse auf einen Schemel gestellt. Von dem Thron selbst ist nichts sichtbar. Dahinter ist ein Teppich aufgehängt. Er hat ebenso wie auf dem vorigen Bilde und in der Apsis der Kirche rötliches Haar und Bart, die Rechte hat er nach lateinischer Weise segnend erhoben, die Linke hält ein offenes Buch, in dem die Worte zu lesen sind: Ego sum via veritas et vita. Zu seiner Rechten steht Maria als Orans mit anbetend erhobenen Händen ebenfalls geradeaus dem Beschauer zugewendet in langem ungegürtetem gemustertem Gewande und blauem hermelingefüttertem Mantel. Ueber den Kopf hat sie ein weisses nach hinten zurückfallendes Tuch gelegt. Zur Linken Christi steht Johannes der Täufer mit der Rechten auf Christus deutend, in der Linken eine Rolle haltend. Auch er gerade dem Beschauer zugewendet. Er trägt ein gegürtetes Untergewand, unter dem das Fell sichtbar wird und einen prächtigen Mantel, Arme und Füsse sind nackt. Den Beschluss machen auf beiden Seiten die heiligen Aebte Benedikt und Guido. Sie halten in der Rechten den Hirtenstab, in der Linken ein Buch. (Abbildung 7.)

Das folgende Fresko zeigt ein Wunder des heiligen Abtes Guido von Pomposa. Wie Federici berichtet,[1] waren dem Papste Johann XIX. Klagen über ketzerischen Ansichten und die allzu üppige Lebensweise der Mönche von Pomposa zu Ohren gekommen, und er beschloss die Sache zu untersuchen. Zu diesem Zwecke befahl er dem Erzbischof Gebehardus von Ravenna sich verkleidet nach Pomposa zu begeben, um zu sehen, ob das Gerücht Wahrheit spräche. Dieser that wie ihm befohlen und wurde gastlich in Pomposa aufgenommen. Beim Mahle aber geschah etwas Wunderbares. Gebehardus liess sich den Becher des Abtes reichen, in welchen der Diener vor seinen Augen Wasser gegossen hatte, und als er ihn an die Lippen setzte, war er voll köstlichen Weines. Da erkannte Gebehardus, dass der Himmel selbst ein

[1] a. a. O., p. 279.

Zeichen gegeben habe, er gab sich zu erkennen, inspizierte das Kloster und fand, dass dem Papste Verleumdungen zugetragen worden waren. Befriedigt zog er von dannen und berichtete dem Papste von der Grundlosigkeit der Verdächtigungen. — Auf unserem Fresko sehen wir vor einem aufgespannten Teppich auf einer kleinen Estrade den weissgedeckten Tisch stehen, auf dem sich zwei Schüsseln mit Fischen, Krüge, Brot und Gläser befinden, dahinter sitzen Gebehardus und der Abt Guido. Das Wunder ist geschehen, Gebehardus hält den Becher in der Rechten und schaut betroffen zu Guido hinüber, dieser macht mit der Hand eine beteuernde Bewegung. Zu seiner Seite stehen drei junge Mönche, die bewundernd zu dem Abte aufschauen, auf der andern zwei junge Männer im Zeitkostüm, dahinter wird der Kopf eines dritten sichtbar. Auch aus ihren Mienen spricht das Staunen über das Geschaute. Darüber sind die Reste eines an einem Pulte lesenden Mönches sichtbar.

Hiermit wäre die Aufzählung der in Kirche und Abtei von Pomposa enthaltenen Malereien beendet. Auch hier lassen sich verschiedene ausführende Hände feststellen.

Auf diese Fragen soll im nächsten Kapitel des Näheren eingegangen werden.

III.

ENTSTEHUNG UND AUSFÜHRUNG DER FRESKEN.

Federici in seiner schon genannten Geschichte der Abtei Pomposa berichtet von einer schon zu seiner Zeit nicht mehr erhaltenen Inschrift über eine Restauration des Refektoriums und giebt den Wortlaut wie folgt:

Mansiones istae olim fundatae
Per Guidonem egregiae sanctitatis virum
Restauratae fuerunt
Pro amore Dni Nri Jesu XPI
Et eius sanctissimae genetricis sanctae Mariae
Anno a nativitate eiusdem MCCCIIII
Tempore Joannis PP XXII
Et Marci huius monasterii abbatis.

Nun war aber, wie schon Federici bemerkt, im Jahre 1304 weder Johann XXII. schon Papst, noch auch ein Marcus Abt von Pomposa, dagegen war der Name des Abtes, der zur Zeit Johanns XXII. (1316—1334) dem Kloster vorstand, Henricus. Wie aus einem Briefe Johanns XXII. an den Erzbischof Simon von Pisa hervorgeht,[1] war dieser Henricus im Jahre 1329 schon längere Zeit gestorben, und der Erzbischof erhält in diesem Jahre den Auftrag interimistisch die Leitung der ihres Oberhirten beraubten Abtei zu übernehmen. Es ist

[1] Dokument aus dem Archiv vom Pomposa mitgeteilt von Carlo Morbio in den Storie dei municipi italiani. Milano 1840, p. 107.

anzunehmen, dass der Tod des Abtes Henricus im Jahre 1320 eintr
da Federici statt MCCCIIII in obiger Inschrift MCCCXVII setzen w
und aus der Zusammenstellung des Abtes Henricus und des Paps
Johann XXII. die Zeit von 1317—1320 herausrechnet. Zwischen 13
und 1320 fällt nun, wie Corrado Ricci nachgewiesen hat,[1] der A
enthalt Giottos in Ravenna, der nach Vasari[2] auf Veranlassung Dan
dahin kam und in dieser Zeit die Deckenfresken in S. Giovanni Eva
gelista schuf, und auch Dante kam nicht vor 1317 nach Ravenna
woselbst er bis zu seinem Tode verblieb. Wir können uns also denke
dass ein Schüler Giottos, der mit diesem an den in Ravenna ausg
führten Arbeiten beschäftigt gewesen, auch in Pomposa gearbeitet ha
da Giotto selbst durch anderweitige Arbeiten in Anspruch genomm
war,[4] und dass die Ausmalung des Refektoriums der Abtei zwisch
1317 und 1320 erfolgte.

Betrachtet man diese Fresken auf ihren Stil hin, so wird man
dem Künstler, der sie geschaffen, auf den ersten Blick einen Anhäng
der giottesken Richtung erkennen, wenn in ihnen auch altertümlic
Elemente sich bemerkbar machen, denen wir in Giottos Werken nic
mehr begegnen. Besonders auffallend ist die Verwandtschaft d
Fresken des Refektoriums zu Pomposa mit denen der Nikolauskapel
in der Unterkirche zu Assisi. Das Altertümliche äussert sich besonders
der majestätisch thronenden Gestalt Christi mit Maria und Johannes ur
den beiden heiligen Aebten. Hier möchte man noch an Byzantinisch
denken, daneben aber zeigt sich schon ein Element, welches im Gege
satz zu den erstarrten Formen jener Kunst rein menschlich zu ur
spricht. Wohl thront Christus in feierlicher Majestät, und stel
Maria mit anbetend erhobenen Händen als Orans zur einen, Johann
der Täufer als Vorläufer auf den Erlöser deutend zur anderen Seit
ein Kompositionsschema, welches uns in zahlreichen Mosaiken d
byzantinischen Kunst begegnet, auch fällt der noch etwas mandelförmi
byzantinische Schnitt der Augen und die gefurchte Stirn der ältere
männlichen Personen auf, aber die Figuren sind von einem leise
Hauch innerlichen Lebens beseelt. Es ist auch nicht mehr der by
zantinisch schematische Faltenwurf der Gewandung, den wir hi
bemerken; frei und leicht fällt der Mantel, der Christus umhüllt, übe
die linke Schulter herab und bedeckt den unteren Teil der Gestal

[1] Corrado Ricci, L'ultimo rifugio di Dante. Milano 1891, p. 93/94.
[2] Le Vite, I, p. 388.
[3] Corrado Ricci a. a. O., p. 56.
[4] Federici hält Giotto selbst für den Schöpfer der Fresken in Pomposa.

nd die Art wie derselbe an der linken Seite etwas emporgerafft er-
heint, und ebenso die Falten des auf den Boden aufstossenden Unter-
ewandes verraten Studium der Natur. Einen Rest des Byzantinischen
önnte man vielleicht noch in dem feinen parallelen Gefältel des
ntergewandes, besonders am rechten Arm und am Schooss Christi
owie in der Art der geradlinigen Gewandung der Maria gewahren,
eren ganze Haltung mit den anbetend erhobenen Händen überhaupt
en am meisten altertümlichen Eindruck macht, und dasselbe gilt von
en weitgezogenen parallelen Falten der Apostelgewänder auf dem
bendmahl, doch fehlt auch hier jenes Starre, Leblose, wie es die
yzantinischen Marienbilder in gleicher Stellung zeigen. Einfach und
ahr ist auch die Gewandung der beiden heiligen Aebte. Eine wahr-
afte Grösse erreicht der Künstler in der Miene und Haltung des
ronenden Erlösers. Wird man noch allgemein an die Apsisfiguren
er byzantinischen Kunst erinnert, so ist es doch dieselbe hoheitsvolle
estalt wie sie uns auf Giottos Altarwerk in der Sakristei von S. Peter
Rom, auf dem restaurierten Mosaik der Navicella, oder in der
ikolauskapelle zu Assisi entgegentritt. Wer anders als Giotto könnte
ier Vorbild gewesen sein? Aber keine sklavische Abhängigkeit, sondern
n Umbilden im Geiste des Künstlers nach der Seite des Weicheren
nd Getrageneren, nicht Giottos Kraft, aber seine Tiefe sehen wir hier
af seinen Schüler übertragen. Unter der hohen Stirn, unter hochge-
ölbten Brauen blicken die Augen, vom oberen Lide zum Teil be-
eckt, milde hervor, während das untere Lid einen charakteristischen
hwarzen Strich am Rande zeigt, der auch bei den anderen Figuren
iederkehrt. Die Nase sitzt breit und kräftig an, wird in der Mitte
hmäler und verdickt sich am unteren Ende ein wenig, sie ist ziem-
ch lang und hat kräftige, etwas gekniffene Flügel. Charakteristisch
t die lange Oberlippe mit einer kleinen Einbuchtung in der Mitte,
er Mund ist klein, die Mundwinkel etwas herabgezogen, das Kinn
itt kräftig hervor und ist von einem leichten rötlichen Bart um-
eben, scharf sind die Backenknochen markiert, das Ganze des Ge-
chtes bildet ein ebenmässiges Oval. Die rötlich blonden Haare
nd in der Mitte gescheitelt und fallen lang und weich auf die
chultern nieder, bei den anderen männlichen Personen sind sie
einzelnen Partien gelockt. Die Hände sind lang und schmal mit
lzu dünnen Fingern, deren oberes Glied etwas aufgebogen er-
heint, die Daumen sind zu lang und am oberen Ende verdickt,
er Ansatz der Finger ist schematisch parallel, der der Hände noch
nz verfehlt. Ueberhaupt macht die Haltung der Hände dem Künst-

ler Schwierigkeiten, was sich besonders auf der Darstellung des Abendmahles zeigt; eine charakteristische Bewegung, die von Giotto übernommen ist, ist der Gestus des Erstauntseins oder der Beteuerung mit halb erhobenem Arm und nach aussen gewandter Handfläche, wobei die beiden letzten Finger etwas nach einwärts gebogen sind. Eine Eigentümlichkeit des Malers aber sind die schon erwähnten kleinen parallelen Fältchen, die er auf den Stirnen der älteren Personen anzubringen liebt, sowie auch besonders die breit ansetzenden auffallend langen Hälse. Hier fehlt es noch an Beobachtung und anatomischer Durchbildung. Was von den Händen gesagt wurde, gilt auch von den Füssen, die Zehen liegen schematisch nebeneinander, der Knochenbau ist kaum angedeutet, die Gelenke unausgebildet. Interessant ist auf der Darstellung des Abendmahls der Versuch, die Füsse der drei mit dem Rücken dem Beschauer zugewandten Apostel von der Sohle gesehen zu geben. Vergleicht man nun das Abendmahl mit jenem Giottos in der Arenakapelle, so zeigt sich bei unserm Meister ein Festhalten an der älteren Tradition, indem er den Augenpunkt höher rückt, die vorderen Apostel niedriger setzt und dadurch einen freieren Ueberblick des Tisches bietet. Christus setzt er dem Beschauer gegenüber an die Mitte der Tafel, während Giotto ihm seinen Platz an dem oberen Ende giebt, wodurch er nicht sofort als die Hauptperson kenntlich gemacht ist. Auch hat der Künstler von Pomposa das Motiv des an der Brust des Herrn schlafenden Johannes glücklicher angewandt, er erscheint hier mit dem rechten Arm leicht auf Christi Knie aufgestützt und im übrigen über den Tisch gelehnt, während Giotto das Ruhen an der Brust des Herrn ganz wörtlich nimmt. Jedoch macht sich bei dem Meister von Pomposa ein Schematismus und eine Steifheit der Bewegungen bemerkbar, die bei Giotto überwunden ist, und dieser wirkt mit ganz anderen feineren Mitteln, wie sie eben nur den grossen Künstlern eigen sind. Man beachte nur den Blick, mit dem Petrus den Erlöser auf dem Arenabilde ansieht, nachdem dieser das Wort vom Verrate gesprochen. Welch eine Welt von Vorwurf liegt in diesem Blicke, dieser leisen Wendung des greisen Hauptes! Mag auch eine Schülerhand bei der Ausführung der letzten Arenafresken mit thätig gewesen sein, dieser eine Blick genügt, hier den Geist eines einzigen Genies zu erkennen. Gröberen Mittels bedarf der weniger begabte Nachahmer. In dem Abendmahle zu Pomposa giebt Petrus seine Erregung dadurch kund, dass er Johannes mit der Rechten an der Schulter, mit der Linken am Arme berührt und ihn aufzuwecken sucht, um ihm das Ungeheure mitzuteilen. Sein Antlitz zeigt

stille Trauer, nicht jenen glühenden Blick des Vorwurfs, das Zeichen der tiefen Erregung einer leidenschaftlichen Seele. Ein einziges solches Beispiel zeigt den Abstand zwischen dem Meister und dem Schüler, welchem jenes innere zu dramatischer Gestaltung allein befähigende Feuer fehlt, das Giotto eigen ist und sich besonders in den Fresken der Arenakapelle bemerkbar macht. Dies ist auch der Grund, warum die beiden Fresken des Abendmahls und des Wunders des h. Guido weniger befriedigen, als die Darstellung des thronenden Christus und der vier ihn umgebenden Heiligen. Denn auch die Darstellung jenes Wunders entbehrt der unmittelbar überzeugenden lebendigen Wirkung. Gebehardus hat den mit Wasser gefüllten Pokal des Abtes an die Lippen gesetzt und gefunden, dass er voll Wein ist. Betroffen hat er ihn abgesetzt, hält ihn in der Hand und wendet sich dem Abte zu; dieser erhebt beteuernd die Rechte. Von dramatischem Empfinden ist hier nichts zu spüren, auch bei den Umstehenden ist keine besondere Wirkung ersichtlich, bei den Mönchen gar nicht, denn sie sind von der wunderthätigen Macht des Abtes überzeugt, aber auch sehr wenig bei den drei weltlichen Anwesenden.[1] Hier versagte die Gestaltungskraft des Malers, schematisch ist die genaue Teilung der Darstellung in der Mitte, schematisch stehen die zuschauenden Personen zu je dreien an den Seiten, schematisch ist auch die Gewandung behandelt mit den geraden parallelen Falten und den eigentümlichen Windungen am unteren Ende. Etwas Steifes und Geradliniges kennzeichnet auch die Köpfe. Ein Geiches lässt sich von der Darstellung des Abendmahls bemerken. Die Gewänder der sitzenden Apostel zeigen mit wenig Abwechslung die gleichen parallelen Falten, wenig Abwechslung auch in dem Ausdruck und in den Gebärden, der Künstler weiss noch nichts Rechtes mit den Händen anzufangen, am besten gelungen sind die beiden rechts und links von Judas sitzenden Apostel. Von Architektur, die Giotto mit Vorliebe anbringt, ist hier nichts zu entdecken. Es ist reine Flächenmalerei ohne Andeutung des Raumes. Ein aufgespannter Teppich[2] hinter dem Thron Christi und hinter den sitzenden Tafelnden auf dem Wunder des h. Guido, das ist alles. Zwar sind auch hier, ebenso wie bei den Darstellungen der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi, die einzelnen Bilder durch gewundene gemalte Säulen im Cosmatenstile mit korinthischem Kapitäl getrennt, doch sind

[1] Die Typen dieser assistierenden Gestalten erinnern besonders an Giottos Arbeiten in der Oberkirche zu Assisi.

[2] Dieses ist ein Motiv, welches auf Siena deutet, wo diese Art der Dekoration zuerst vorkommt.

diese Säulen in Pomposa lediglich als flacher Dekorationsstil, nicht aber wie bei Giotto als Raumtäuschung benutzt.[1]

Ueber die Zeit der Ausmalung der Kirche ist nichts überliefert. Federici[2] erwähnt ein Schriftstück «in tabulis Pomposianis», worin im Jahre 1317 ein Magister Cheyus pictor Florentinus als Zeuge genannt wird, und setzt hinzu: «quem fortasse Jocti discipulum suspicamur, cui etiam ascribi possunt nonnullae picturae eclesiae.» Leider ist das ganze Archiv der Abtei Pomposa verschwunden. In der napoleonischen Zeit nach Aufhebung der geistlichen Orden wurde es von Ferrara nach Mailand, dem damaligen Sitze der Regierung, verbracht, ist aber niemals am Orte der Bestimmung angekommen.[3] So ist keine Möglichkeit vorhanden, die Angabe Federicis nachzuprüfen. Betrachten wir die Fresken des Längshauses mit Rücksicht auf ihren Stil, so fällt allerdings auf, dass sie von Giottos Einfluss auf den Künstler, der sie schuf, äusserst wenig Spuren zeigen. Es ist ein altertümlich ungelenker, merkwürdig geradliniger Stil, und wenn der Maler derselben wirklich Giottos Schüler gewesen ist, so hat er sehr wenig von ihm gelernt und war jedenfalls nur mit ganz untergeordneten Arbeiten unter Leitung des Meisters beschäftigt gewesen. Er verfügt über drei Typen, die er überall anbringt, und es ist geradezu ermüdend, ihnen auf jedem Bilde wieder zu begegnen, einem Christustypus, einem Greisentypus und einem Engelstypus, den er auch für weibliche Personen verwendet. Christus ist dargestellt in hellem Untergewande, das ein rundes Muster zeigt, und rötlichem, den rechten Arm freilassenden Mantel. Die Stirn ist rundlich gebildet und von dem rötlichen Haar eingefasst, welches als Ganzes behandelt bis auf die Schultern niederfällt, die Augen sind klein mit runder Pupille, die Nase lang und gerade mit kleinen Flügeln, der Mund klein, das Kinn rund und von einem leichten rotblonden Barte umgeben. Die Greise haben eine hohe und breite Stirn, lange gerade etwas spitz vorlaufende Nasen, lange Locken und wolligen Bart. Auch ihre Gewandung zeigt teilweise jenes runde Muster wie das Unterkleid Christi. Die Engel haben runde Stirn, lange gerade Nase, kleinen Mund und spitzes, vortretendes Kinn, die Haare sind an den Seiten in lockige Wülste

[1] cf. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen Kunst im XIV. Jahrhundert. Leipzig 1900, p. 29.

[2] a. a. O., p. 279.

[3] Einige Dokumente sollen sich in Brescia, andere in Venedig, in Padua und in Bremen befinden, wieder andere in Privatbesitz gekommen sein. Es scheint, dass unter diesen das von Carlo Morbio mitgeteilte, von dem oben die Rede war, zu suchen ist.

zusammengedreht, mit einem dreieckigen Diadem bekrönt und fallen von einem Bande gehalten lockig nach hinten herab. Ihre Farbe ist ebenso wie die Haarfarbe aller jugendlichen Personen, rötlich blond. Bezeichnend ist eine starke Umrisszeichnung in festen schwarzen Strichen, die Modellierung ist schwach, die dargestellten Personen heben sich noch wenig vom Hintergrunde ab, die Hände sind lang und schematisch mit viel zu langen Fingern, die Füsse breit und flossenartig, die Ohren gross mit weit ausgeschwungener Muschel. Im einzelnen sind bei näherem Zusehen verschiedene ausführende Hände zu bemerken, so zum Beispiel ist die Art des Malers, der die Passion Christi schuf, von derjenigen zu unterscheiden, welche sich in den Fresken der Schöpfung und des alten Testamentes zeigt. Auch in den apokalyptischen Darstellungen machen sich verschiedene Hände bemerkbar. Im allgemeinen aber ist die Stilverwandtschaft der Bilder der Längswände so gross, dass man auf einzelne kleinere Unterschiede nicht näher einzugehen braucht. Es findet sich überall dieselbe Heftigkeit und Aufgeregtheit in den Bewegungen, die schematisch behandelten Gewänder, die langen geradlinigen Glieder, die innere Kälte bei aller Vehemenz der Gebärden. In den Hintergründen macht sich ein Bestreben nach Architekturbildungen bemerkbar, aber auch hier ohne rechten Erfolg; meistens handelt es sich um Innenräume, die durch baldachinartige Gebilde verdeutlicht werden sollen, es gehört jedoch einige Illusion dazu, um sich zu vergegenwärtigen, dass es die Absicht des Malers gewesen ist, seine Personen innerhalb dieser Räume darzustellen, so flächenhaft ist alles behandelt. Die Andeutung der Landschaft beschränkt sich auf die Darstellung einiger flacher Hügel; am gelblichen Boden wachsen hie und da Kräuterbüschel, die meistens die Gestalt von Seesternen haben. Die Kompositionen zeigen zuweilen genreartige Züge, so z. B. auf dem Einzug Christi in Jerusalem einen Knaben, der sich des Obergewandes zu entledigen sucht um es vor Christus auszubreiten, aber sich vergebens abmüht, den Arm aus dem Aermel zu ziehen, oder auf der Taufe Christi Johannes, der damit beschäftigt ist, das Wasser aus dem Jordan zu schöpfen, wobei er seinen ihm hinderlichen Mantel an den Ast eines Baumes gehängt hat. Hierher dürfte auch gehören, dass Christus im Wasser auf einem grünlichen Drachen steht, der sich zu ihm aufbäumt. Mit Humor ist der Kellermeister aufgefasst, der auf der Darstellung der Hochzeit zu Kana Wein aus dem Kruge zapft. Altertümlich ist auch die Art wie verschiedene Handlungen auf einem Bilde vereinigt werden, so gleich auf dem ersten der rechten Seite der Sündenfall, das

Opfer Kains und Abels und die Erschlagung Abels durch Kain, oder auf dem daneben befindlichen, wo links Noah die weisse Taube entsendet, und diese gleich daneben wieder zurückkommt, oder auf der vierten Darstellung der linken Seite, die drei Handlungen vereinigt, nämlich Christus am Berge vor dem Engel knieend, darunter die schlafenden Jünger weckend, und gleich daneben Judaskuss und Gefangennahme. Dass im ganzen die Art der Komposition von Giotto beeinflusst wurde, ist zweifellos, besonders in den Darstellungen des neuen Testamentes, wenn auch von seinem Geiste wenig zu verspüren ist. Allerdings muss betont werden, dass sich auch andere Elemente geltend machen, wovon noch zu sprechen sein wird.

Ein erfreulicheres Bild bietet sich, wenn wir uns den Darstellungen in dem Chore und der Apsis zuwenden. Von der gesucht altertümlichen Christusfigur und ihrem byzantinisierenden Typus, die wir als eine Nachahmung der in der Apsis von S. Angelo in Formis befindlichen bezeichnen zu müssen glaubten, ist schon gesprochen worden. Federici ist der Ansicht, dass der Maler des Refektoriums auch in dem Chore gemalt habe, ein Blick aber auf die in der Apsis befindlichen Malereien überzeugt vom Gegenteil. Dieser Christus ist das Werk eines anderen Meisters und kontrastiert sowohl in den Zügen als in der Farbengebung durchaus mit dem des Refektoriums. Paul Schubring[1] erwähnt einmal flüchtig die zu Pomposa und Ravenna befindlichen Fresken und gebraucht dafür das Wort «Bauernkunst», und allerdings liegt etwas Bäuerisches in diesen wie aus Holz geschnitzten Zügen, in der knochigen Stirn, den hervortretenden Backenknochen, dem kräftigen Kinn und besonders in den groben Händen mit den klobigen Fingern und den grossen Nägeln. Das ist ein ganz anderer Typus als er uns in der bei aller Feierlichkeit und Hoheit mehr lyrischen Art der Auffassung, mit der der Künstler des Refektoriums den Erlöser geschaffen, mit den schlanken Fingern, dem feingebildeten Oval des Kopfes und den von den Lidern halb bedeckten träumerischen Augen, entgegentritt. Gerade hierin lässt sich der Unterschied am besten erkennen: Während das Auge des Erlösers im Refektorium eine Pupille zeigt, die vom Lide halb bedeckt ist und daher die Form einer Elipse hat, ist die Pupille im Auge des Christus in der Apsis kugelrund, ausserdem sind für den hier thätig gewesenen Maler die auf Stirn, Nasenrücken, Backenknochen und Kinn aufgesetzten hellen Lichter charakteristisch, wodurch der Gegensatz noch

[1] Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898, S. 100.

markanter wird. Auch die Farbe der Malereien des Chores und der Westwand unterscheidet sich wesentlich von derjenigen der Darstellungen im Refektorium und Mittelschiff der Kirche. Während nämlich hier mit Vorliebe helle Töne, ein Weiss, ein lichtes Blau, ein helles Gelb angewandt werden, sehen wir dort tiefe dunkle Farben, ein leuchtendes Rot, ein tiefes Blau, ein sattes Grün, die wohl vereinbar sind mit dem kräftigeren Charakter der ganzen Malweise. Von dem gleichen derben Stamme sind auch die lieblichen Engel, die lobsingend und musizierend den Herrn umgeben. Es liegt etwas Bäuerisch-Gesundes in diesen runden Gesichtchen mit den kräftigen Backen und den vergnügten Kirschenaugen, trotz der gefalteten Hände zuckt es wie ein schelmisches Lächeln um ihren vollen Mund, und auch die heiligen Jungfrauen, die hinter der Madonna stehen, scheinen lieber zu lachen als zu weinen. Auch mit dieser ist eine Veränderung vorgegangen. Nicht mehr die feierliche Orans, die uns im Refektorium entgegentritt, die hehre Himmelskönigin in jugendlicher Schönheit, in reichem von Gold und Juwelen funkelndem Prachtgewande und kostbarem pelzgefüttertem Mantel steht hier an der Spitze ihres weiblichen Hofstaates den knieenden Stifter dem Heilande empfehlend, und fast könnte man sich versucht fühlen, wenn es nicht allzu kühn wäre, hier bereits von «höfischer Kunst», wie sie uns später in Oberitalien entgegentritt, zu sprechen. Nur die übergrosse Schlankheit der weiblichen Gestalten zur Linken des thronenden Herrn mit den ungegürteten, lang herabfallenden Gewändern, dem breit ansetzenden dann schlanker werdenden Halse erinnert an die Art des Malers des Refektoriums.

Die übrigen Malereien des Chores und der Westwand zeigen den gleichen Charakter, und es könnte bei der Analyse des Stiles derselben nur schon Gesagtes wiederholt werden. Chor und Westwand sind von demselben Künstler geschaffen worden.

Welche Aufschlüsse über die Herkunft dieser Meister gibt uns nun deren Stil? Wir sahen, dass der Maler des Refektoriums ein direkter Schüler Giottos war, der das Byzantinische der vorhergehenden Kunst noch nicht ganz überwunden hat und Typen und Kompositionsschema des Meisters übernimmt. Das Dramatische ist nicht seine Sache, dagegen bringt er Anerkennungswertes in den ruhig thronenden und stehenden Gestalten, die kein gemeinsames Band einer Handlung verbindet, mit einem Worte, seine Begabung ist vorzugsweise lyrischer Natur. Altertümlicher und von Giotto weniger beeinflusst — ein Zusammenhang machte sich nur in einigen

Darstellungen des neuen Testaments und hier nur im Kompositionellen bemerkbar — ist der Künstler, der mit seinen Gehülfen, die im übrigen getreulich seinen Spuren folgen, die Seitenwände des Mittelschiffes ausgemalt hat. Er ist der Vertreter einer indigenen Richtung, die mit einem gewissen naturalistisch gesunden Sinne begabt ist, sich aber nur schwer an das Neue gewöhnen kann. Dieser naturalistische Sinn drückte sich in genreartigen Motiven aus, wie sie etwa hundert Jahre später von Jacopo und Lorenzo Salimbene da Sanseverino in ihren Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers in Urbino besonders geliebt wurden. Es erscheint nicht zweifelhaft, dass wir in dem unbekannten Maler des Mittelschiffes einen von der sienesischen Kunst beeinflussten Künstler vor uns haben. Auf Byzantinisch-Sienesisches deuten die Typen, die Haartracht, die Gewandbehandlung und auch der gelbe Boden, der überall gegeben ist, wo die Szene in der freien Natur sich abspielt, endlich das Ornament auf den Gewändern Christi und der Aeltesten der Apokalypse, Kreise mit Sternen in der Mitte, und die Art wie dieses Ornament über die Gewandfalten gesetzt ist, ohne diese zu beachten.

Das Gleiche muss bemerkt werden von dem Meister, welcher Chor und Westwand schmückte. Was dieser vielleicht von Giotto entlehnt haben kann, ist, wie wir sahen, das Kompositionsschema des letzten Gerichtes, bedeutender aber erschien uns doch die Abhängigkeit von der gleichen Darstellung in S. Angelo in Formis. Betrachten wir nun den Hofstaat von Heiligen und Engeln, der den Herrn umgiebt, können wir hier Giottos Einfluss erkennen? Diese himmlischen Wesen gehören einem anderen Geschlechte an, als beispielsweise die, welche den Thron des Erlösers auf dem Altarwerk in der Sakristei von S. Peter in Rom umgeben oder auf den Franziskanerallegorien in der Unterkirche zu Assisi feierlich ernst einherschweben. Und wo bildet Giotto diese ungegürteten weiblichen Gestalten, diese schalkhaften Mienen mit dem mühsam verhaltenen Lächeln? Alles das sind Erscheinungen, die mit Giottos erhabenem Ernste wenig zu thun haben und in ihrer lieblich heiteren Art auf das hinweisen, was in Siena als Ideal herrschte und später in Umbrien fortlebte. Die leuchtende Schönheit der Farbe, der weiche Fall der Gewänder und die feine ins Einzelne gehende Ausführung lassen an einen Künstler denken, der sich schon mit Miniaturen beschäftigt hat.

So finden wir also in Pomposa Künstler thätig, von denen der eine, der Meister des Refektoriums, Giottos Einfluss erfahren hat, die anderen beiden in Abhängigkeit von sienesischen Vorbildern stehn. Sie

sind Vertreter einer indigenen Kunst, als deren gemeinsames Merkmal wir die geradlinige Art der dargestellten Figuren in Haltung, Tracht und Typen und ein gewisses Festhalten an byzantinischen Elementen erkannt haben. Als der altertümlichste der in Pomposa beschäftigten Maler, welcher sich dem eindringenden Neuen gegenüber spröde und fast widerwillig verhält, trat uns der von Siena beeinflusste Maler des Mittelschiffes der Kirche entgegen, mehr zu Giotto hinneigend der Künstler, dessen Arbeiten das Refektorium schmücken, und als eine liebenswürdige heitere Natur der Urheber der Fresken der Westwand und des Chores der Kirche, ein Künstler, welcher der sienesisch-umbrischen Weise am nächsten steht.

Wir verlassen nunmehr die Klosteranlage von Pomposa und wenden uns der stilkritischen Betrachtung der im ersten Kapitel besprochenen Fresken der Kirche S. Maria in Porto fuori zu Ravenna zu.

Was zunächst die zeitliche Bestimmung der Fresken betrifft, so kann es als sicher gelten, dass ihre Entstehung nicht vor das Jahr 1332 fällt. Wir besitzen nämlich eine Nachricht,[1] welche besagt, dass im Jahre 1246 der Notar Graziadio di Corneto sein Vermögen der Kirche S. Maria in Porto mit der Bestimmung vermachte, dass die Apsis mit einem Bilde der Gottesmutter auf Goldgrund geschmückt werde. Hievon ist nichts erhalten, da im Jahr 1332 ein Umbau der schadhaft gewordenen Kirche vorgenommen wurde, bei welcher Gelegenheit die gotischen Anbauten der Chorkapelle und der beiden Kapellen am Ende der Seitenschiffe entstanden. In Folge der anlässlich dieser Restauration der Kirche reichlich von allen Seiten eingehenden Spenden wurde eine Ausmalung der ganzen Kirche und des Kapitelsaales des Klosters beschlossen. Somit bildet das Jahr 1332 einen terminus post zur zeitlichen Bestimmung der Fresken.[2]

[1] Fantuzzin, l. c. tom. II, p. 210. Pietro Sulfrini, l. c. p. 79 und 196, Note 22. Corrado Ricci, Guida di Ravenna 1901.

[2] Bei dieser Gelegenheit möge einer Vermutung der Herren Crowe und Cavalcaselle (It. A. IV, p. 48), dass im Jahre 1348 der hintere Teil der Kirche S. Maria in Porto fuori durch ein Erdbeben zerstört worden sei, wodurch man zu einer späteren zeitlichen Ansetzung der Fresken gelangen müsste, widersprochen werden. Die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei stützen sich hierbei auf eine Notiz in den «Königsaaler Geschichtsquellen», Wien 1875, p. 596; daselbst ist aber von der Kirche S. Maria in Porto gar nicht die Rede, sondern es heisst ganz allgemein, dass durch das Erdbeben des Jahres 1348 «propter motum terrae maximum Ravenna et quam plures aliae civitates sunt in aedificiis pro magna parte et

Von den Fresken des Kapitelsaales ist nichts erhalten und von denjenigen der Kirche nur die im ersten Kapitel beschriebenen. Natürlich ist es wieder Giotto, den die alten Berichte in lokalpatriotischem Stolze als Maler nennen. Wichtig erscheint aber unter diesen eine Nachricht des D. Serafino Pasolini, der in seiner Eigenschaft als Canonico Lateranense in Ravenna eine Geschichte [1] jenes oben erwähnten wunderthätigen Madonnenbildes schrieb und dem dabei das Archiv des Klosters zur Verfügung stand. Hier spricht er von dem Prior Ranuccio da Galliata, der eine «Memoria» der wichtigsten Ereignisse verfasst hatte, worauf sich Pasolini des öfteren bezieht, und fährt dann fort (S. 97): «al tempo del nominato Priore si principiarono alquanto a risarcire le ruine della canonica e dipingere la chiesa e il capitolo.» Die Amtszeit Ranuccios da Galliata gibt Pasolini auf 30 Jahre 1337 bis 1367 [2] an, und in diese Zeit muss auch die Entstehung der Fresken fallen. Die Vergleichung mit einem datierten Werke eines, wie später nachgewiesen werden soll, hier beteiligten Künstlers macht es im Uebrigen wahrscheinlich, dass die Malereien der Kirche noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sind.

Wir haben schon oben im ersten Kapitel darauf hingewiesen, dass in der Ausführung der Fresken verschiedene Hände zu erkennen sind. Die Malereien der linken Chorwand, die Vertreibung des Joachim aus dem Tempel, die Geburt und der Tempelgang der Maria machen den altertümlichsten Eindruck, und hier haben wir es mit einem Künstler zu thun, der noch mit einem Fusse in der älteren Richtung des 13. Jahrhunderts stehend sich doch bemüht, sich die grossen neuen Errungenschaften zu eigen zu machen. Würde man nach einer seiner

---

in muris destructae et multi homines oppressi interierunt et transeundo verso Villacum in pluribus locis plura claustra et ecclesiae cum variis aedificiis corruerunt.» Auch Corrado Ricci in der Zeitschrift Domenica del Fracassa 1885 Nr. 19 hat es nur als Vermutung ausgesprochen, dass der hintere Teil der Kirche S. Maria in Porto fuori im Jahre 1348 durch das Erdbeben beschädigt worden sei, eine Vermutung, von der er, wie er dem Verfasser in liebenswürdiger Weise mitteilte, später abgekommen ist.

[1] Relatione della Madonna Greca. Ravenna 1676.

[2] a. a. O. p. 96 und 101. Pasolini übersah, dass Ranuccio als Prior nur von 1364—1367 im Amte war, während von 1337—1364 diese Würde interimistisch von zwei Kardinälen, Almerico, Kardinal von S. Martino in Monte, und Ugo, Kardinal von S. Lorenzo in Damaso, bekleidet wurde. Das ist indessen für unsere Zwecke unerheblich. Wichtig ist, dass nach der Memoria Ranuccios die obenerwähnte Angabe auf die Zeit von 1337—1367, in welchem Jahre er starb, zu beziehen ist. Die Aktenstücke, denen diese Angaben entnommen sind, befinden sich in der biblioteca classense in Ravenna, und ich verdanke ihre Kenntnis der Liebenswürdigkeit des Bibliothekars Prof. Andrea Zoli in Ravenna.

Weise parallelen Art suchen, so müsste man an jene Fresken aus dem alten Testamente an den oberen Wänden der rechten Seite des Längsschiffes der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, namentlich die Isaaks- und Jakobsbilder denken, die Thode für früheste Arbeiten Giottos hält. Von derselben Hand kann allerdings nicht die Rede sein, so weit wie Giotto auf den genannten Darstellungen ist unser Maler nicht, aber die Aehnlichkeit in Typen und Gewändern ist doch eine sehr auffallende. Es finden sich die gleichen Köpfe mit den scharfen geraden Nasen, den lang gezogenen Augen, der ausgebuchteten Oberlippe, den kräftigen Backenknochen, dem starken, etwas vortretenden Kinn. Die Gewandung zeigt das gleiche parallele Gefältel.[1] Daneben aber hat unser Meister noch manches mehr Altertümliche. Dazu gehören die übertrieben gefurchten Stirnen der Männer, die schematischen beiden Runzeln über der Nase, die kleinen Augen und besonders die Bewegungen der langgestreckten Gestalten. In der Hast und Aufgeregtheit, mit welcher die vier Männer auf der Vertreibung des Joachim einherstürzen, liegt etwas an die Fresken von Pomposa Gemahnendes, und dieser Eindruck wird bestärkt durch die Geradlinigkeit der Gewänder und der Gesichter, besonders bei den Frauen. Auch hier jene lange gerade Linie von der Stirne bis zur Nasenspitze, die dem Kopfe etwas Starres giebt, die ungegürteten Gewänder mit den langen parallelen Falten, die schlanken Hände mit den knochenlosen dünnen Fingern, der breit ansetzende lange Hals und das grosse Ohr mit der weit ausgeschwungenen Muschel. Hat man den Eindruck des Starren in Haltung und Bewegungen überwunden, so wird man inne, dass dem Künstler ein Gefühl für liebenswürdige Weichheit und Grazie zu eigen ist, und besonders kommt dies in den Besucherinnen in der Wochenstube der heiligen Anna und den Jungfrauen, die dem Tempelgange der kleinen Maria beiwohnen, zum Vorschein. Auf leisen Sohlen wandeln diese Gestalten dahin, um die Wöchnerin oder die heilige Handlung nicht zu stören. Es liegt etwas ausnehmend Zartes und Anmutiges in diesem leisen Neigen des Kopfes, den Bewegungen der Hände, dem ganzen Sichhaben und Tragen, und gerade die Unvollkommenheit der Darstellungsmittel lässt es um so mehr empfinden. Auch hier handelt es sich um einen vorwiegend lyrisch begabten Künstler, dem dramatische Akte wie die Vertreibung des Joachim mit ihrer lebhaften Aktion weniger gelingen als Darstellungen von ruhiger

[1] Dies gilt besonders von dem Fresko der Vertreibung des Joachim, und auch der Kopf des Priesters auf dem Tempelgang Mariae erinnert an den des alten Isaak auf den genannten Fresken Giottos.

Gehaltenheit. — Die Szenerie, in der sich diese Vorgänge abspielen, ist auf das Notwendigste beschränkt, wo etwas Architektur gegeben ist, wie auf dem Tempelgang und der Vertreibung, ist sie wie eine Kulisse hinten aufgestellt, das eine Mal ein Rundbau, der sich in drei Bogen nach vorne öffnet, das andere Mal der Querschnitt einer Kirche. In der Wochenstube der heiligen Anna zeigt nur ein Baldachin mit aufgerafftem Vorhang, dass wir uns in einem geschlossenen Raume befinden. — Die gedrängten Gruppenbildungen der Besucherinnen auf der Darstellung der Geburt der Maria, deren Köpfe hinter- und übereinander aufgereiht sind, als ständen die Hinteren auf den Stufen einer ins Zimmer hinabführenden Treppe, und die Zuschauer auf dem Tempelgang und der Vertreibung beweisen, dass der Maler die weise Beschränkung eines Giotto nicht kennt und auch hierin noch der älteren Weise folgt, die Kopf an Kopf zu drängen liebt. Eine Zuthat des Künstlers, die sonst auf der Darstellung der Geburt Mariae nicht vorkommt, sind die drei lieblichen Engel, die nach Giottos Art in Wolken endigend, die Neugeborene mit gefalteten Händen anbeten. Doch verrät ihre Typenbildung sienesischen Einfluss, der sich auch in der vom Künstler beliebten Art, den Raum vollständig mit Figuren zu füllen, ausspricht.

Einer anderen Hand gehören die beiden Darstellungen des Marienlebens an, die sich auf der gegenüberliegenden Chorwand befinden, der Tod und die Krönung Mariens. Dieser Künstler ist entschieden weiter als der vorherbesprochene, das beweisen vor allem seine Gruppenbildungen und die grosse Lebendigkeit des Ausdruckes seiner Figuren. Die Gruppe der trauernden Apostel an Marias Leiche, denen hier als dreizehnter auch Johannes der Täufer gesellt ist, giebt ihrem Schmerze den glaubwürdigsten Ausdruck in Mienen und Gebärden, und die Handbewegung des direkt am Sterbelager stehenden Apostels[1] ermangelt sogar nicht einer gewissen Grösse, wie denn auch der leichte Schmerzenszug auf dem Gesichte Marias von der guten Beobachtung des Künstlers zeugt.[2]

[1] Sein Kopf und der des hinter ihm stehenden Apostels ist übermalt.

[2] Es möge bei dieser Gelegenheit auf einen Irrtum Marcel Reymonds in seiner Sculpture florentine, Firenze 1897, hingewiesen werden. Er behauptet, dass Orcagna in seinem Tabernakel in Or S. Michele zum ersten Male den Tod Marias in die italienische Kunst einführt, ein Thema, welches schon seit dem vorhergehenden Jahrhundert in Frankreich gebräuchlich gewesen sei. Schon Corrado Ricci in der Nuova Antologia, fasc. 1 aprile 1898 hat darauf hingewiesen, dass dieser Gegenstand schon früher als Orcagnas Tabernakel in unserem Fresko zu Ravenna dargestellt worden sei. Aber auch in der italienischen Plastik kommt der Tod der Maria schon

Eine Abwechslung in die schematische Anordnung der Darstellung, deren Kanon gegeben war, und die durch die tellerartigen hinter einander aufgereihten grossen Heiligenscheine dem Künstler störend auffiel, sucht er dadurch zu geben, dass er die beiden äusseren Apostel im Gespräch, den einen von ihnen von hinten gesehen, zeigt. Das giebt ihm Gelegenheit, eine der von Giotto so beliebten Rückenfiguren anzubringen. Von Giotto stammen auch die kleinen Hütchen der Patriarchen über den Aposteln und beweisen, dass unser Künstler Giottos Arenabilder gesehen hat. Bemerkenswert sind weiter die erwachsenen weiblichen musizierenden Engel. Hier denkt man nun gleich an die Arenakapelle — auch der viereckige Einsatz des Gewandes auf der Brust findet sich dort auf der Himmelfahrt Christi — oder an die Engelsgestalten auf den Allegorien an der Vierung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi.[1] Ueberhaupt ist in diesen Engeln und im Kopfe Christi ein Wohllaut, eine Lieblichkeit und Höhe der Auffassung erreicht wie auf wenigen Werken des Trecento, und mit Recht sagt Jakob Burckhardt:[2] «Einen allgemeinen erhöhten Grad der menschlichen Schönheit wird man z. B. demjenigen unbekannten Giottesken zugeben, welcher zu Ravenna in S. Maria del Porto die Szenen des Marienlebens gemalt hat: die jugendlichen männlichen sowohl als weiblichen Charaktere gehören schon im Schädelbau, dann besonders im Blick einem edlen Typus an!» Gesteigert erscheint dieser Wohllaut der Erscheinung dann in den Köpfen Christi, Mariens und der Engel auf der Krönung. Hier ist eine Stimmung hervorgebracht wie eigentlich im 14. Jahrhundert nur bei einem Simone Martini und Lippo Memmi. Man bedenke dabei die so viel primitivere Stufe der Gestaltungskraft, auf der unser Künstler steht, um jenen Vorzug ganz zu würdigen ; denkt man aber darüber nach, wo später dergleichen wieder so eindrucksvoll geschildert wird, so wird sich nur ein Name einstellen, der des engelhaften Fra Angelico. Wer diese Krönung Mariens «im Rosenhag» einmal gründlich betrachtet hat, wird sie nie

früher vor, beispielsweise an der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Von der italienischen Kunst hätte Herr Marcel Reymond auch nicht sprechen dürfen, falls er sich der Fresken Cimabues in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi erinnert hätte, und ein Gang in die Opera del Duomo in Florenz hätte ihm daselbst eine musivische Tafel aus dem zehnten Jahrhundert gezeigt, welche jene Darstellung schon ganz im bekannten Schema bringt. (Abgb. Zeitschrift für christl. Kunst 1891, p. 203.)

[1] Auch das Ornament im Cosmatenstil am oberen Abschluss der Krönung erinnert stark an die gemalte Einfassung der Fenster der Unterkirche in Assisi.

[2] Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Porträt. Basel 1898, p. 155.

wieder vergessen, wie denn überhaupt die Typen dieser Schule unter Hunderten sofort wiederzuerkennen sind.[1]

Können wir in Einzelheiten, wie dem hinter dem Throne Christi und Mariens auf der Darstellung der Krönung ausgespannten Teppich, in der Stellung der Engel zu beiden Seiten, sodann in den grossgemusterten Mänteln der Apostel und Patriarchen und in der dicht gedrängten Gruppenbildung vielleicht sienesische Elemente gewahren, die sich mit den giottesken verbinden, so tritt uns der Schüler Giottos deutlich entgegen in den Malereien des Gewölbes. Nach dem Vorbild brauchen wir nicht lange zu suchen: es bietet in Ravenna selbst sich dar. An der Decke einer Kapelle in S. Giovanni Evangelista hatte Giotto in den Zwickeln je einen Kirchenvater und einen Evangelisten zusammengruppiert und darüber in Rundmedaillons deren Symbole angebracht. Letztere übernimmt unser Künstler genau so, während er für die Beziehung der schreibenden Väter und Evangelisten zurückgreift auf die Deckenbilder der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi mit ihren komplizierten Schreibtischen in Schreinerarchitektur. Auch die Einrahmung dieser Darstellungen mit imitierter Cosmatenarbeit und ebenso die Brustbilder von Propheten und Heiligen in den Leibungen des Eingangs- und Ausgangsbogens — unter diesen wieder besonders liebliche Gestalten — stammen ebendaher.

Die Darstellung des Waltens und der Strafe des Antichrist über dem Choreingang, die früheste derartige Darstellung der Renaissance, erregt in erster Linie durch den Vorwurf unser Interesse. Im Formalen, in der Darstellung der Schönheit giebt der Künstler hier vielleicht sein Bestes. Die sienesische Züge aufweisenden Engel und nicht minder der sitzende Antichrist haben ein fast klassisch zu nennendes Profil. Das Wenige an Architektur, worin sich der Maler hier versucht, ist freilich misslungen und erinnert bedenklich an Nürnberger Kinderspielzeug. Im Vergleich mit den Darstellungen der gegenüberliegenden Wand mit ihren überschlanken langen Figuren sind die Gestalten proportionierter, die Bewegungen verständlich, die Gewandung weniger konventionell und schematisch. Im Ganzen macht sich auf den Darstellungen der rechten Chorwand, des Gewölbes und am Triumphbogen eine grössere Lebendigkeit und Natürlichkeit verbunden mit höchster Anmut bemerkbar.

[1] Von Wichtigkeit ist es auch, dass auf diesem Fresko zuerst die Vereinigung der irdischen und himmlischen Scenen, des Todes der Maria, der Aufnahme ihrer Seele in das Paradies durch Christus und ihrer Krönung übereinander innerhalb desselben Bildes gebracht wird. cf. Burckhardt a. a. O. p. 94/95.

Einem dritten Künstler gehört der bethlehemitische Kindermord an. Wie auf der gleichen Darstellung in der Kirche zu Pomposa sitzt rechts der König und giebt mit befehlend ausgestreckter Rechten den Befehl sur Tötung der Kinder. Im übrigen ist die Darstellung zu Ravenna bedeutend vorgeschrittener, sie gliedert sich deutlich in drei Gruppen, rechts den sitzenden König, in der Mitte die klagenden Frauen und ganz links eine ihren toten Liebling küssende Frau und drei mit ihren Kleinen im Arm fliehende Mütter, denen ein Krieger mit gezücktem Schwerte nachsetzt. Wie unsympathisch dem Künstler der Stoff gewesen und welche Mühe ihm die Bewältigung desselben gekostet hat, kann man fast einer jeden Figur ansehen. Die Bewegungen sind steif oder übertrieben und wirken unglaubhaft. Auch verrät die mangelhafte Zeichnung ein unausgebildetes Können. Bezeichnend für die ganze Art dieser Malereien ist es, dass auch hier wieder diejenigen Mütter besser gelungen sind, die ihrem Schmerz in stummer Anklage gen Himmel sehend oder ihre getöteten Kleinen liebkosend Ausdruck geben, während die Wiedergabe leidenschaftlicher Klage z. B. bei der vorn knieenden ihr Gewand zerreissenden Frau und der anderen, die ihr Kind dem Mörder hinzuhalten scheint, verfehlt ist. Auch für diese Darstellung hat Giotto in der Unterkirche zu Assisi und in der Arenakapelle das Vorbild gegeben, besonders der mit der Linken ein Kind ergreifende und mit der Rechten zustechende Krieger, von Giotto beide Male in Vorderansicht gegeben, kehrt hier wieder vom Rücken gesehen, ebenso die einzelnen Gebärden der klagenden Frauen, nur alles bei Giotto ungleich dramatischer. Diese Uebereinstimmung erstreckt sich weiter auch auf die Architektur. Der kanzelartige Vorbau, auf dem in Giottos Fresken in Assisi und Padua links der König steht, kehrt in Ravenna wieder, hier wie dort von dünnen Säulchen mit korinthisierendem Kapitäl gestützt, nur stehen hier in Ravenna ein junges blondes Mädchen und eine Nonne, anscheinend Porträtfiguren, und schauen mitleidvoll auf die grausige Szene, von der sie durch eine Nische getrennt sind, hinüber. Ebenso weisen die kleinen, von einer Säule getrennten Doppelfenster, ja sogar ein vergittertes Fenster in einer Hausmauer auf das in Assisi von Giotto gegebene Vorbild hin, woselbst auch der holzartige Charakter der ganzen Architektur mehr ausgeprägt erscheint als in der einige Zeit später entstandenen Darstellung in der Arenakapelle. Auch die vierpassartige Umrahmung der Brustbilder von Heiligen sowie das dazwischen befindliche Blattornament unter der Darstellung des Kindermordes finden sich in der Unterkirche zu Assisi, und hierher deuten

auch die Typen. Während wir aber für das Kompositionsschema des Kindermordes Giottos Schöpfung für unsern Meister vorbildlich gefunden haben, finden wir in den Typen ausser dem unverkennbaren Einfluss Giottos eine Verwandtschaft mit den Arbeiten jenes Schülers des Pietro Lorenzetti, der im südlichen Querschiff der Unterkirche zu Assisi die Passion gemalt hat. Auch hier die im Halbrund von den Haaren umgebene Stirn (man vergleiche z. B. den Johannes und die Frauen auf der Darstellung der Kreuzigung), die lange nach vorn sich senkende Nase, die kurze Oberlippe, der Mund mit den emporgezogenen Winkeln, die kleinen geschlitzten Augen. Die Rüstung der Krieger auf dem Kindermord entspricht fast genau derjenigen, wie wir sie bei den Kriegern auf der gleichen Darstellung in S. Maria del Carmine in Siena (Ambrogio Lorenzetti?) sehen, und dieselben Eisenkappen, wie sie die Gewappneten in Ravenna tragen, kehren wieder auf der Kreuzigung des Ambrogio (?) Lorenzetti in S. Francesco zu Siena. Der in Ravenna unter den Aposteln am Sterbelager Mariae stehende Täufer zeigt den gleichen struppigen Typus wie der Johannes zur Seite der Jungfrau auf dem Fresko des Lorenzetti-Schülers unter der Kreuzigung im südlichen Querschiff der Unterkirche zu Assisi.

Also neben giottesken Stileigentümlichkeiten wieder ein Hinweis auf die sienesische Kunst. Der ravennatische Künstler des Kindermordes muss seine Studien in Assisi gemacht haben, ja es wäre nicht undenkbar, dass er dort etwa als Gehülfe des Meisters der Passion mitgearbeitet und zugleich seine Aufmerksamkeit den giottesken Wandbildern zugewandt hat. So erklärt sich die eigentümliche Mischung der Stilelemente am leichtesten.

Von den übrigen Malereien wäre weiter nichts Neues zu sagen. Die nur noch zur Hälfte erhaltene Darstellung der Ungläubigkeit des Thomas auf der hinteren Wand der Apsis zeigt eine hoheitsvolle majestätische Christusfigur, die im Kopfe völlig übereinstimmt mit dem Christus in der Mandorla über dem Eingang zur Chorkapelle und von demselben Künstler geschaffen sein muss. Der Herr überragt um Haupteslänge die Apostel, und das lange reich gemusterte Gewand fliesst in schönem Faltenwurfe an der hohen Gestalt herab. Die glaubensvolle Frömmigkeit in dem greisen Kopfe Petri und der jüngeren Apostel ist wahr und überzeugend geschildert, und man kann es nur bedauern, dass die andere Seite der Darstellung dem hier eingemauerten Altarbild hat weichen müssen. Von einer gröberen Hand rührt die Kommunion der Apostel in der Nische der rechten Chorwand her. Weder im Kopfe Christi noch in denen der Apostel

ist hier jenes zugleich Göttliche und menschlich Rührende ausgedrückt. Zweifellos ist hier die Arbeit eines Gehülfen zu erkennen.

Weniger als die Arbeiten in der Chorkapelle befriedigen die Malereien der beiden Seitenkapellen. Es ist hier nicht jener sinnig anmutige Zug erkennbar, der jene so anziehend macht. Vielleicht liegt die Schuld aber auch am Stoffe, der weniger Gefühlsmomente enthält. In der rechten Kapelle sehen wir die Predigten Johannes des Evangelisten und des Pietro Peccatore, beide nach demselben Schema. Rechts der Prediger mit zwei Begleitern, links die vor einem Stadtthore knieenden Zuhörer. Jedoch sind die beiden Darstellungen nicht von derselben Hand. Auf der Predigt des Peccatore finden sich die merkwürdigen burlesken Typen mit den kurzen aufgestülpten Nasen, wie sie ähnlich auf der Kommunion der Apostel auffallen, und auch die Gewandbehandlung beider Darstellungen weist Analogien auf. Dagegen ist die Predigt Johannes des Evangelisten von dem Maler des Todes der Maria geschaffen. Der hinter Johannes stehende vom Rücken gesehene Jüngling ist derselbe, der uns schon unter den Aposteln am Sterbelager Mariae begegnet ist. Er und sein Genosse auf der Predigt des Johannes zeigen ganz giotteske Typen in den klassisch geformten Zügen und den wie aus Bronze gegossenen Köpfen. Man wird wieder an die Jakobsbilder der Oberkirche zu Assisi erinnert. Die Architektur der Stadt, die hinter der Mauer sichtbar wird, liegt sehr im Argen. Die Häuser und Türme stehen in lächerlicher Kleinheit wie Kinderspielzeug oben über dem Thore aufgereiht. — Die Abberufung des Matthäus in der Lünette zeigt den Maler in interessanter Weise mit dem Raumprobleme beschäftigt. Ganz deutlich unterscheiden wir einen Vordergrund mit dem rasch dahinschreitenden Erlöser, während Matthäus hinten von seinem Sitze aufspringt, dessen Untersatz ebenso wie der Tisch in Verkürzung gegeben sind. Wie weit zurück sind aber diese bescheidenen Anfänge einer Perspektive hinter dem, was man zu dieser Zeit schon in Florenz erreicht hatte! Ansprechender ist die Darstellung des Papstes Johann von Theoderich in der linken Seitenkapelle. Es liegt etwas wie eine gewitterschwangere Stimmung über dieser Szene. Der mühsam zurückgedämmte Zorn ist in der Gestalt des Königs überzeugend zur Darstellung gebracht. Lauernd und mit unheilverkündendem Blicke sieht er auf den Heiligen, krampfhaft umklammert die Linke den Schwertgriff. Man fühlt es, im nächsten Augenblicke wird er zornig aufspringen. Diesem Gefühl geben die beiden hinter dem Papste stehenden Mönche mit einander flüsternd Ausdruck, nur der Papst kennt keine Furcht, er zählt seine Gegen-

gründe an den Fingern her, was auch kommen möge. Hinten aber nahen sich schon die Häscher des Königs.

Durften wir einen Hang zu weichem Empfinden als das wesentlich Charakteristische aller dieser Malereien erfassen, so scheint sich derselbe auch in der Farbengebung auszusprechen. In ein weiches rötliches Licht erscheinen die Vorgänge getaucht, als ob die scheidende Sonne ihre letzten Strahlen darüber gösse, und hiermit stimmen zum wohllautenden Akkord die Farben der Gewänder. Weiss, rot und helles blau herrschen vor, ein leuchtendes gelb flammt hier und da auf, ein gedämpftes violett, ein zartes grün fügen sich stimmungsvoll an. Es ist die zarte Sprache des sienesischen Kolorites, an die man erinnert wird.

Ueberblicken wir zum Schlusse noch einmal alle stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Wandbilder, so treten uns in ihren Schöpfern Maler entgegen, die, wie schon Crowe und Cavalcaselle erkannt haben, eine Verwandtschaft mit denen zeigen, die S. Maria di Pomposa ausgeschmückt haben, aber hier in Ravenna sind es Meister, die fortgeschrittener sind als jene. Unter Wahrung altertümlicher Züge haben sie Giotteskes und Sienesisches in sich aufgenommen und es mit gewissen Eigentümlichkeiten verbunden, die ihrem Stamme zu eigen zu sein scheinen.

Im ganzen sind fünf verschiedene Künstlerhände in den Malereien der Kirche S. Maria in Porto fuori zu Ravenna zu erkennen, und zwar:

1. Vertreibung des Joachim. Geburt und Tempelgang Mariae.

2. Krönung und Tod der Maria. Ungläubigkeit des Thomas. Die Evangelisten und Kirchenväter an dem Gewölbe des Chores. Die Geschichte des Antichrist. Die Predigt des Johannes.

3. Der bethlehemitische Kindermord.

4. Kommunion der Apostel. Predigt des Pietro Peccatore. Berufung des Matthäus. Himmelfahrt des Johannes.

5. Papst Johann vor Theoderich. Papst Johann im Kerker.

Der bedeutendste von ihnen ist der zweite Meister, dem wir die Krönung und den Tod Mariae, die Ungläubigkeit des Thomas, die Gewölbemalereien im Chor, die Geschichte des Antichrist und die Predigt des Johannes zuschreiben. Von seiner Hand werden wir noch weitere Werke kennen lernen.

IV.

DIE KÜNSTLER.

Wer waren nun die Künstler, denen die im vorhergehenden besprochenen Arbeiten ihre Entstehung verdanken?

Crowe und Cavalcaselle[1] haben schon auf die Uebereinstimmung des Stiles hingewiesen, die zwischen den Arbeiten zu Pomposa und Ravenna einerseits und zwei in Urbania bei Urbino befindlichen bezeichneten Bildern anderseits besteht. Deren eines ist eine Darstellung der Madonna mit Heiligen und trägt am oberen Rande die Inschrift:

Anno Dni Millo CCC Septimo Julianus Pictor De Arimino Fecit Hoc Opus Tempore Dni Clementis PP Quinti.

Maria sitzt auf einem mit Kissen belegten Throne, hinter welchem ein Teppich aufgespannt ist, darüber schwingen zwei kleine Halbfiguren von Engeln Rauchfässer. Sie trägt ein goldgelbes Gewand mit roten Aermeln, darüber einen graublauen Mantel und auf dem Haupte ein weisses Schleiertuch. Auf ihrem linken Knie steht das Christuskind bekleidet mit weissem Untergewand und rotem Mantel. Es hält in der Linken ein beschriebenes Blatt und erteilt mit der erhobenen Rechten den Segen. Die Mutter fasst mit der Linken einen Fuss des Kindes und hebt mit der Rechten seinen Mantel in die Höhe, unter dem das rechte Beinchen nackt hervortritt. Diese Mittelgruppe ist zu beiden Seiten von je vier kleineren Heiligenfiguren eingefasst, die von Kleeblattbogen umrahmt und von kleinen gewundenen Säulen von

[1] It. A. II, p. 65/66.

einander getrennt sind. Zur Linken Franciskus kniend die Stigmata empfangend, Johannes der Täufer, S. Chiara und S. Catarina, rechts Johannes der Evangelist, Magdalena vor einem Engel kniend, S. Agnese und S. Lucia. Zu Füssen der Madonna knien auf jeder Seite vier kleine Gestalten von Stiftern und darunter liest man

H Est Vera Fraternitas Que Vic Mudi Crimina
Maria Secuta E Iclita Tenes Reg Coelestia. (Abbildung 8.)

Das Ganze ist auf Goldgrund gemalt und leider sehr zerstört, macht aber auch so noch einen ernsten, feierlichen Eindruck. Maria noch steif und befangen erscheint auf den ersten Blick den Madonnen des Cimabue und des Duccio verwandt in der ganzen byzantinisierenden Haltung und besonders der bekannten seitlichen Neigung des melancholisch dreinblickenden Hauptes. Jedoch ist die Form der Augen nicht mandelförmig wie bei jenen, sondern zeigt einen mehr in die Breite gehenden Schnitt, die Augenbrauen sind nicht in einem hochgewölbten Bogen gezogen, sondern eher flach gezeichnet, und die Nase hat nicht mehr den scharfen byzantinischen dreieckigen Ansatz. Der Mund ist klein, das Kinn leicht gerundet (nicht byzantinisch spitz vortretend), die Hände sind wohlgebildet und schlank. Die Gewandung zeigt nichts von dem engen Gefältel mit kleinen Querstegen, wie sie die ältere Kunst liebt, sondern mit einer gewissen Freiheit fallen die Falten über die Knie und von da abwärts, der obere Teil des Gewandes ist faltenlos und glatt. Es ist dasselbe Uebereinanderschlagen der Mantelenden über den Knien, wobei der obere Teil des Körpers sichtbar wird, wie bei dem Madonnenbilde Giottos in der Pinakothek zu Bologna, wie hier hat auf dem Bilde zu Urbania das Kind von dem Mantel der Mutter umhüllt auf ihrem Schoosse seinen Platz. Eine grössere Uebereinstimmung aber noch als mit dem genannten Werke zeigt die Darstellung Giulianos da Rimini mit der Madonna Giottos in der Oberkirche zu Assisi. Hier war zum ersten Mal ein lebendigerer Zug in die Darstellung des Madonnenbildes gebracht worden, der sich besonders in der innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind ausspricht.[1] Auf unserem Bilde lässt der Künstler die Mutter den Mantel des Kindes aufheben, so dass das nackte Bein hervortritt, ein genreartiger Zug, der heute vielleicht unbedeutend erscheinen mag, aber für jene Zeit der kaum erwachten Freude am Natürlichen immerhin einen Fortschritt bezeichnete, der hervorge-

[1] cf. Thode, Giotto, p. 138.

hoben zu werden verdient.[1] Von jenem Fresko Giottos stammt auch das weisse Kopftuch der Madonna und die kurzen Aermel am Gewande des Kindes, aus denen die Arme zur Hälfte nackt hervorkommen. Dieses selbst macht noch einen altertümlichen Eindruck und hat ausser der kleinen Gestalt nichts Kindliches an sich. Das Gesichtchen zeigt im wesentlichen den Typus der Mutter, die Haare sind zurückgestrichen und lassen die hohe Stirne und das grosse Ohr mit der weit ausgeschwungenen Muschel sehen, das aus dem Gewande hervortretende Bein ist plump und formlos. Die Segensgebärde der Rechten entspricht vermutlich einem Wunsche der knienden Besteller. Giottos Vorbild macht sich auch in den Heiligenfiguren der Seitendarstellungen bemerkbar. Der die Stigmata empfangende heilige Franciskus ist derselbe wie auf dem Fresko der Oberkirche von Assisi, dieselbe Gestalt des Seraphs mit den Zügen Christi, derselbe Felsen, an dem der Heilige kniet, ja das Bäumchen an derselben Stelle hier wie dort. Auch die heilige Chiara finden wir im Leibungsbogen des Eingangs der Oberkirche wieder. — Die stehenden weiblichen Heiligen mit ihrer steifen Haltung und der Geradlinigkeit ihrer Züge und ihrer Gewandung rufen uns entschieden die Maria des Refektoriums zu Pomposa in Erinnerung. Wie hier sehen wir auf dem Bilde zu Urbania die lange gerade Nase, die lange Oberlippe, den kleinen Mund, das runde Kinn, den breit ansetzenden nach oben sich verdünnenden Hals. Auch Johannes den Täufer finden wir in Pomposa wieder mit demselben Ausdruck des Kopfes, derselben Art wie der Mantel über der Brust befestigt ist, derselben Gürtung des Gewandes mit einer hellen Binde und genau derselben Haltung der linken Hand mit der sich unten umschlagenden Schriftrolle. Erinnern wir uns endlich an die eigentümliche Ohrbildung der Apostel auf dem Fresko des Abendmahles zu Pomposa, die genau ebenso auf dem Bilde zu Urbania wiederkehrt, und berücksichtigen wir den Unterschied zwischen einem Tafelgemälde und einem Wandbilde, so erscheint es höchst wahrscheinlich, dass wir in dem Urheber des Bildes in der Domsakristei von Urbania den Künstler zu sehen haben, der die Fresken des Refektoriums zu Pomposa geschaffen hat, Julianus von Rimini.

[1] Das dem Cimabue sehr nahestehende Madonnenbild im hinteren Umgange der Kirche S. Maria dei Servi zu Bologna sei in diesem Zusammenhange erwähnt. Hier tritt das Bein des auf dem Schoosse der Mutter stehenden Kindes ganz nackt aus dem Gewand hervor, dieses greift mit der Rechten an das Gewand am Halse der Mutter und hält mit der Linken die Schriftrolle. Maria fasst mit der Rechten den Fuss des Kindes, und hinter dem Throne sind zwei kleingebildete Engel sichtbar.

Leider wissen wir nichts weiter über dieses Künstlers Thätigkeit, als was aus dem Stil seiner Arbeiten hervorgeht. Pungileoni freilich in seinem Eulogio storico di Giovanni Santi[1] erwähnt aus einem «libro dell' archivio di S. Croce dal 1363 al 1420» unter Künstlern, die in Urbino thätig waren:

1366 Oct. Ebbe Giuliano depentore fior. 25 per depingere nela Fraternità.

1367 A Giuliano depentore per cagione che depense en nostro luoco fior. 3.

Ob das aber der oben genannte Julianus ist, erscheint unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass das Tafelbild in Urbania von 1307 datiert ist. Er müsste alsdann noch in sehr hohem Alter in Urbino thätig gewesen sein. Auch besitzen wir eine Nachricht, nach welcher im Jahre 1346 ein Maler dieses Namens in Rimini als gestorben aufgeführt wird. Das betreffende Dokument ist mitgeteilt von Luigi Tonini,[2] dem verdienten Bibliothekar der Biblioteca Gambalunga in Rimini und ist datiert vom 19. März 1346. In demselben ist als Besitzerin eines Grundstückes in S. Lorenzo in Corregiano genannt: «dna Catalina filia magistri Carbonis uxor quondam magistri Juliani pictoris» und als anwesend bei jenem Akte zwei Maler mit Namen Paolino und Gregorio. Vielleicht haben wir in diesen beiden zwei Mitarbeiter Giulianos zu erblicken.

Es ist oben anlässlich der Besprechung der Fresken des Refektoriums zu Pomposa schon ausgesprochen worden, dass wir in dem Meister einen Schüler Giottos zu erkennen haben, ein Urteil, welches auch durch die Betrachtung seines Tafelbildes in Urbania bestätigt wird. Ausser den schon erwähnten Uebereinstimmungen mit Giottos Arbeiten in der Oberkirche zu Assisi weisen auch die gewundenen Säulen, durch welche die Einzelgestalten der Heiligen von einander getrennt sind, auf das Vorbild des Meisters in der Leibung des Eingangsbogens der genannten Kirche hin, und hierhin deuten auch die Kleeblattbogen, in welchen die Heiligen wie eingerahmte Bilder stehen. Zweifellos haben die Engelfiguren Cimabues in der Triforiengalerie des linken Querschiffes der Oberkirche zu Assisi einen Eindruck auf Giuliano hervorgebracht, den er in seinem Tafelbilde zu Urbania verwertet hat.

---

[1] Urbino 1822, p. 47 cf. Crowe u. Cavalcaselle, It. A. II, p. 66.

[2] Rimini nella Signoria de' Malatesti, Rimini 1880, tom. IV, p. 390. cf. C. u. C. I. A. IV, p. 49.

Somit kann über die künstlerische Herkunft Giulianos da Rimini so viel mit Sicherheit aus seinen Werken ersehen werden, dass er bei dem jungen Giotto in die Schule gegangen ist, und vielleicht geht man nicht fehl, in ihm einen der Gehülfen Giottos zu erkennen, die in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi mit thätig gewesen sind. Es müsste dies in den neunziger Jahren des dreizehnten Jahrhunderts gewesen sein, sein erstes selbständiges Werk, von dem wir Kunde haben, wäre dann jenes Altarbild in der Sakristei des Domes von Urbania von 1307, dem sich die Fresken im Refektorium zu Pomposa, die etwa zwischen 1317—1320 zeitlich anzusetzen wären, und ein noch zu besprechendes späteres Werk in Bagnacavallo anschliessen. Von seinem Tode im Jahre 1346 ist bereits die Rede gewesen.

In demselben Urbania in der Cappella della Morte der Confraternità di S. Giovanni Decollato befindet sich ein Kruzifix bezeichnet

Petrus de Arimino fecit h . . .

Die Form des Kreuzes ist die ältere einfache ohne Ornamentik des verbreiterten Teiles des Stammes und der Querarme. Diese endigen in vierpassartig umrahmten Feldern jener einfachen eckigen Art ohne seitliche Rundung und enthalten auf Goldgrund links und rechts die Brustbilder Mariae und Johannes'. Am oberen Ende des Kreuzes befindet sich in gleicher Umrahmung auf Goldgrund das Brustbild Gott Vaters. Der mittlere Teil des Kreuzesstammes ist rechteckig verbreitert und ohne jede Ornamentierung glatt vergoldet. Auf diesem Grunde ruht die mild verklärte Gestalt des göttlichen Dulders mit weit ausgestreckten mageren Armen, die durch die Last des Körpers tief herabgezogen erscheinen. Der Kopf liegt weit vorgelehnt auf dem rechten Arm und ruht wie auf einem weichen Kissen auf den lang herabwallenden Locken. Die Kopfform ist länglich, das Gesicht ein ebenmässiges Oval, die Nase lang und etwas nach unten gesenkt, die Lippen schmal, das Kinn sanft hervortretend und von einem leichten rötlichen Bart umsäumt. Die Formen des Oberkörpers sind hager und trocken, die Brust ist zu lang gebildet und von den Armen anfangend mit einer dunkeln Linie hart umzogen. Der Ansatz des Halses ist kaum angedeutet, ebensowenig die Muskulatur des Leibes, dagegen treten die Rippen der linken Seite deutlich hervor. Der Einzug an den Hüften ist nicht deutlich genug markiert, wodurch der lange Oberkörper zu rechteckig erscheint. Das Hüftentuch ist nach der älteren Weise lang, doch lässt das dünne Gewebe die Form der

Beine deutlich erkennen. Auch diese sind allzu lang und mager und am unteren Teile leicht übereinandergelegt. Der Körper ist etwas nach der Seite gewandt und wenig ausgebogen. Die Modellierung nach Licht und Schatten ist noch unausgebildet. Im ganzen hat der Künstler einen feierlichen Eindruck hervorgebracht, und besonders der tief herabhängende Kopf wirkt ergreifend. Ueber der Gestalt liegt ein weihevoller Friede, ein Eindruck, der bestärkt wird durch die sich vom goldenen Grunde rein und klar abhebende Silhuette des leicht bräunlich gehaltenen Körpers. Der Typus des Kopfes erinnert lebhaft an die Darstellungen in S. Maria in Porto in Ravenna. Es ist dieselbe zum Gefühl sprechende weiche Bildung, die jene Malereien so anziehend macht, und denselben Charakter zeigen auch die Brustbilder Marias und Johannes' an den Enden der Querarme. Kein lautes Jammern und Klagen, still und gefasst schauen beide zum Gekreuzigten hin. Einzig die zusammengepressten Hände künden das innere Weh. Auch Gott Vater verrät die deutliche Verwandtschaft mit den vorgenannten Typen.

In der chiesa della Badia zu Arezzo nun befindet sich ein Kruzifix,[1] welches in jeder Weise so sehr mit dem oben besprochenen übereinstimmt, dass hier nur eine direkte Anlehnung denkbar ist. Es zeigt statt des Goldgrundes des rechteckig vortretenden Teiles des Stammes die gebräuchlichere farbige Ornamentierung, und der obere Teil trägt statt der Figur Gott Vaters die bekannte Inschrift. Vielleicht ist hier, wie dies auch an der Form der Einrahmung der Seitenteile mit den Halbfiguren Marias und Johannes' ersichtlich ist, eine Veränderung vorgenommen worden. Jedenfalls ist die Uebereinstimmung nicht nur des Gekreuzigten sondern auch der Halbfiguren Marias und Johannes' auf beiden Werken schlagend, dasselbe tiefe Neigen des Hauptes Christi mit den zwischen Kopf und Arm herabfallenden Locken, dieselbe schroffe die Brust umziehende Linie, die bis ins einzelne genaue Form der Arme und des die Körperformen erkennen lassenden Hüftentuches, dieselben dünnen Knie, dieselbe Form der Füsse hier wie dort. Das Gleiche gilt von den Halbfiguren Marias und Johannes'. Die kleinen Abweichungen beider Werke von einander beruhen in erster Linie auf der besseren anatomischen Durchbildung des Oberkörpers an dem Kruzifix zu Arezzo, der stärkeren Einziehung der Hüften, der klareren Andeutung des Knochenbaues. Die ungeschickte rechteckige Art des Oberkörpers, wie Petrus den Gekreuzigten

[1] Phot. Alinari Nr. 9929.

gebildet hat, ist an dem Werke zu Arezzo vermieden. Der Künstler, welcher dieses geschaffen, erscheint fortgeschrittener als Petrus von Rimini, und sein Werk dürfte für diesen das Vorbild gewesen sein. Giotto aber, dem es zugeschrieben wird, war sein Schöpfer nicht. Das ist auf den ersten Blick ersichtlich. Vielmehr stammt es von einem sienesischen Meister her, der vielleicht Giottos frühe Kruzifixe kannte. Und diese beiden Elemente, giotteskes und sienesisches, sprechen zu uns auch aus dem Werke zu Urbania, Elemente, die wir schon öfter bei Betrachtung der Wandbilder in Pomposa und Ravenna angetroffen haben, und die den Stil aller jener Künstler bestimmen.

Von Petrus von Rimini wissen wir im übrigen nichts. Jedenfalls ist er jünger als Giuliano und gehört einer Generation von Künstlern an, deren Arbeiten etwa in die Mitte des Jahrhunderts fallen. Ob er unter den in der Kirche S. Maria in Porto zu Ravenna beschäftigt gewesenen Malern zu suchen ist, darf nur als Vermutung ausgesprochen werden, bestimmte Behauptungen aufzustellen verbietet hier die Vorsicht. Die Möglichkeit ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass ihm die Malereien der rechten Seitenkapelle zuzuschreiben sind.

In der Pinakothek zu Urbino befindet sich unter Nr. 125 ein Altarbild, welches mit den oben besprochenen Arbeiten in engster Beziehung steht und am unteren Rande die Bezeichnung trägt

Anno Dni Millo CCCXL Qto Tpe
Dni Clemtis PP Oc Opus Fecit
Joannes Barontius De Arimino.

Das Bild hat die Form eines Rechtecks mit einem grösseren vierpassartig umrahmten Aufsatz in der Mitte und fünf, ursprünglich sechs dreieckigen kleinen Aufsätzen daneben und befand sich, wie Tonini[1] mitteilt, früher in dem Refektorium der Minori Conventuali di Macerata. Dargestellt ist[2] in der Mitte die Madonna auf einem Throne von jener komplizierten Architektur sitzend, wie wir sie an den Schreibtischen der Kirchenväter und Evangelisten am Deckengewölbe von S. Maria in Porto in Ravenna gesehen haben. Sie ist bekleidet mit einem rosa Untergewand und grünem Mantel, der den Oberkörper freilassend über den Knieen zusammengenommen ist, das Haupt be-

[1] l. c. p. 390.
[2] Phot. Alinari Nr. 16804.

deckt ein weisses Schleiertuch, dessen Enden über die Schultern fallen. Liebevoll schaut sie zu dem vor ihr stehenden Christusknaben hinab, der mit einem langen rosafarbenen Gewande bekleidet die Hände zu ihr emporhebt und aufgenommen sein will. Ueber dem Thronaufbau, in welchem sich diese Gruppe befindet, ist ein gemusterter Teppich als Baldachin gespannt. Zu den Seiten des Thrones, der Jungfrau zugewandt, stehen zwei erwachsene Engel, der zur Linken in ruhiger Profilansicht, der zur Rechten ebenfalls im Profil gesehen, etwas Marien zugeneigt. Beide sind bekleidet mit grünen Untergewändern und rosafarbenen Mänteln. Neben diesen Engeln (Abbildung 9) stehen rechts der hl. Franz, das in der Linken gehaltene Kruzifix betrachtend, links mit Mantel und Stab, den Zeichen seiner Würde bekleidet, ein heiliger Franciskanerabt. Die beiden Enden des Breitbildes sind in je zwei Abteilungen eingeteilt und mit kleineren Darstellungen bemalt, und zwar befindet sich zur Linken die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, zur Rechten das Abendmahl und die Gefangennahme Christi. Ueber der Hauptgruppe ist in dem oberen mittleren Aufsatze die Kreuzigung dargestellt, links davon die Halbfiguren Johannes des Täufers, des heiligen Ludwig und S. Peters, rechts in den zwei noch erhaltenen Aufsätzen die Verkündigung.

Betrachten wir zunächst die Mittelgruppe der Madonna mit dem Kinde, so macht sich auf den ersten Blick eine grosse Uebereinstimmung mit dem Madonnenbilde Giulianos in der Sakristei des Domes von Urbania geltend, sowohl in Haltung und Gewandung, als auch in den Typen. Maria sitzt auf dem Bilde in Urbino noch steif mit lang emporgerecktem Oberkörper, wie wir es bei Giuliano gesehen haben, sie hat den Mantel ähnlich über die Knie geschlagen wie dort, das Haupt bedeckt beide Male dasselbe Schleiertuch. Die Verwandtschaft der Typen liegt hauptsächlich in der Form der kleinen geschlitzten, etwas der Nase zu gesenkten Augen, und auch das Gesicht des Kindes zeigt auf beiden Bildern unverkennbare Aehnlichkeit, das Abweichende dagegen in der Form der Köpfe. Ist bei Giuliano der Kopf länglich gebildet mit lang herabgezogener Nase, so tritt uns in dem Kopfe der Madonna Giovannis die kräftige Rundung des Gesichtes mit der kleinen geraden Nase und den etwas gekniffenen Flügeln entgegen, der Mund ist kleiner geworden, und das Kinn tritt kräftiger hervor. Zwischen beiden Köpfen ist derselbe Unterschied zu erkennen, wie er, falls der Vergleich erlaubt ist, in denjenigen der Madonnen Cimabues und Giottos liegt, in der Madonna Giulianos noch ein Hauch der älteren byzantinisierenden Kunst, in der Gio-

vannis der unbedingte Anschluss an die Formensprache des kühnen Neuerers. Dieses Neue kündet sich auch in der innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind. Wohl hatte schon Giuliano an Giottos Vorbild sich anlehnend einen schüchternen Versuch nach dieser Richtung unternommen, aber nur von sehr bescheidener Art. Giovanni aber bringt in dem am Boden stehenden, zur Mutter aufstrebenden Kinde ein alle Tradition kühn durchbrechendes, ja in der ganzen Kunst des Trecento und Quattrocento vereinzeltes Motiv.

Die Anbetung der Könige zeigt rechts unter einem von vier Pfosten getragenen Dache Maria sitzend, die dem knienden älteren König das Kind entgegenhält, hinter ihr wird Joseph sichtbar. Die beiden anderen Könige stehen mit ihren Geschenken zur Linken. Am Bildrande erscheint das Vorderteil eines Pferdes. Die Darstellung im Tempel lässt in eine Kirche sehen, deren hintere Wand kleine Doppelfenster zeigt, vorne steht der Altar. Simeon giebt der Mutter den ihr zustrebenden Knaben zurück, links steht Joseph mit den Tauben, rechts Hannah mit ihrer Prophetenrolle und deutet auf Christus. Das Abendmahl zeigt das bekannte Schema der um den runden Tisch versammelten Apostel. Christus sitzt in der Mitte dem Beschauer gegenüber und reicht Judas das Brot. Wie auf der Darstellung im Refektorium zu Pomposa ist die vordere Reihe der Apostel tiefer gesetzt, so dass man einen Ueberblick über den Tisch gewinnt, im übrigen ist von dramatischer Wirkung nichts zu gewahren. Die Gefangennahme ist besser gelungen. Christus in der Mitte stehend, wendet den Kopf zur Linken und segnet den Malchus, dem Petrus das Ohr abhaut. Den Herrn umfasst Judas und drückt den verräterischen Kuss auf seine Wange, von beiden Seiten dringen die Schergen auf ihn ein. Ganz links suchen zwei Apostel das Weite, von welchen einer von einem bärtigen Mann am Mantel festgehalten wird und eine Gebärde des Schreckens macht. Die Darstellung der Kreuzigung ist gut in den oberen Aufsatz des Bildes hineinkomponiert. Christus von mageren langgestreckten Formen hängt mit tief herabgezogenen Armen am Kreuze, den Kopf etwas zur Seite geneigt. Die Körperhaltung ist ziemlich gerade, nur die Beine sind angezogen und seitwärts gerichtet. Am Kreuze kniet Magdalena mit den Händen die Füsse Christi berührend, links sind zwei Frauen um die ohnmächtige Maria beschäftigt, rechts steht der Mann mit dem Ysopstab und Johannes und schauen zum Kreuze auf, während daneben zwei Männer im Gespräche stehen und ein dritter noch einmal sich umsehend sich entfernt. Den Hintergrund füllen zu beiden Seiten des Kreuzes je zwei Reiter.

Vergleicht man diese Darstellungen mit denjenigen der Kirche S. Maria in Porto zu Ravenna, so erkennt man eine grosse Uebereinstimmung, und zwar besonders mit denjenigen Malereien, welche Aussenseite, Gewölbe und rechte Wand der Chorkapelle bedecken. Die Aehnlichkeit des Thrones der Maria und seiner gedrechselten Schreinerarbeit mit den Schreibtischen der Kirchenväter und Evangelisten an der Decke wurde schon erwähnt, aber auch die Typen zeigen auf beiden Darstellungen die grösste Verwandtschaft. Es sind dieselben frühgiottesken Gesichter mit den geraden Nasen, dem kleinen Mund und dem energisch vortretenden Kinn, dieselben Hände mit den knochenlosen langen Fingern, dieselben charakteristischen breit ansetzenden Hälse, dieselben Ohren mit der weitausgebogenen Muschel hier wie dort, dazu jene in Worten schwer auszudrückende Aehnlichkeit in den Bewegungen, jenes leise Sichvorbeugen mit der ausgestreckten Hand, deren Daumen weit abgesetzt ist, eine Aehnlichkeit, die sich besonders in den lieblichen Gestalten der erwachsenen Engel zu beiden Seiten der Madonna des Bildes in Urbino einerseits und auf dem Fresko der Krönung Marias in Ravenna anderseits bemerkbar macht. Die Halbfiguren von Heiligen in den aufgesetzten Dreiecken des Tafelbildes von Giovanni Baronzio kehren fast genau ebenso wieder am Choreingang der genannten Kirche zu Ravenna, und eine weitere schlagende Uebereinstimmung gewahren wir in der Haar- und Barttracht der Greise auf beiden Darstellungen. Dasselbe lässt sich von der Art der Gewandung bemerken, wenn diese auch auf dem Tafelbilde zu Urbino etwas vereinfacht erscheint, und ein Vergleich der Gewänder des auf dem Fresko der Krönung zur Seite Christi stehenden Engels und des Johannes auf der Kreuzigung, die Art wie der Mantel umgenommen und mit der Rechten emporgezogen wird, bestätigt das Gesagte.

Es darf demnach mit Sicherheit ausgesprochen werden, dass in dem Maler des Bildes in der Akademie von Urbino, Giovanni Baronzio, auch der Urheber der Fresken am Tribunenbogen, dem Gewölbe, sowie der Krönung und des Todes der Maria, des ungläubigen Thomas und der Predigt Johannis in der Kirche S. Maria in Porto fuori zu Ravenna gefunden ist, eine Annahme, die durch Vergleichung der Datierung beider Werke an Wahrscheinlichkeit gewinnt.[1] Wie

[1] Auch Crowe und Cavalcaselle, It. A. IV, p. 49 kommen zu diesem Resultat, nachdem sie allerdings vorher (Bd. II, p. 65) die Hand des Pietro und des Giuliano von Rimini in diesen Arbeiten erkannt hatten. Von einigem Einfluss auf diese Sinnesänderung dürfte der Umstand gewesen sein, dass Crowe und Cavalcaselle

wir oben gesehen haben, müssen die Fresken der Kirche S. Maria in Porto fuori zwischen 1337 und 1367 entstanden sein, und anlässlich ihrer stilkritischen Betrachtung wurde in dem Fresko des bethlehemitischen Kindermordes auf die Verwandtschaft mit den Arbeiten des unbekannten Lorenzettischülers im linken Querschiff der Unterkirche von S. Francesco in Assisi hingewiesen. Wie allgemein angenommen wird, sind jene Fresken der Unterkirche in den vierziger Jahren des Jahrhunderts entstanden, und da die Eigentümlichkeiten ihres Stiles, besonders aber die Zeichnung der Ornamente in den Arbeiten der Kirche S. Maria in Porto wiederkehren, so kann hieraus geschlossen werden, dass der Maler des Kindermordes in Assisi mit thätig gewesen ist und ferner, dass dieses Fresko nicht allzu lange nach den Arbeiten in Assisi entstanden ist. Damit käme man für die Datierung der Fresken in S. Maria etwa in die Mitte des Jahrhunderts, denn es muss angenommen werden, dass alle diese Malereien gleichzeitig entstanden sind. Zudem konnten wir auch in den Arbeiten, die wir in S. Maria dem Giovanni Baronzio zuschreiben, sienesische Einflüsse erkennen, während das 1345 datierte Bild in Urbino ganz giotteske Typen aufweist. Es muss daher vor den Arbeiten des Künstlers in Ravenna entstanden sein und zwar zu einer Zeit, als dieser seinen Stil an dem Vorbild der frühen Werke Giottos gebildet hatte und noch nicht von sienesischen Einflüssen berührt war. Demnach wäre das 1345 datierte Bild Giovanni Baronzios in der Galerie zu Urbino als das früheste bekannte anzusehen, und als erstes grösseres Werk wären seine Fresken in S. Maria in Porto fuori in Ravenna zu betrachten, deren Entstehung noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören dürfte.

Wie Tonini mitteilt, wird in einer Beschreibung der Gräber bei der alten Kirche S. Francesco in Rimini aus dem Jahre 1362 auch der Name Giovanni Baronzios erwähnt. Unter diesen Gräbern ist eines «Johis Barontii, et Deutacomandi Barontii, et Comandi filii quondam Magistri Johannis Barontii Pictoris de Cont. S. Agnetis». Eine genauere Angabe seines Todesjahres ist nicht zu ermitteln gewesen.

Hiermit wäre alles erwähnt, was wir über die Künstler der in den vorhergehenden Kapiteln besprochenen Arbeiten ausfindig machen konnten. Eine Reihe anderer Künstler erwähnt Tonini, ohne dass es

---

nachträglich von dem genannten Buche Toninis Kenntnis erhielten, worin, wie oben angegeben, im Jahre 1346 Giuliano als verstorben genannt ist, besonders da die Verfasser der Geschichte der ital. Malerei in dem Irrtum befangen sind, es sei durch das Erdbeben des Jahres 1348 der hintere Teil der Kirche S. Maria in Porto fuori eingestürzt, eine Annahme, auf deren Grundlosigkeit oben hingewiesen wurde.

möglich wäre, dem einen oder anderen ein bestimmtes Werk zuzuweisen, und ihre Namen sollen der Vollständigkeit halber unten genannt werden. Jedenfalls geht so viel aus jenen Nachrichten hervor, dass im 14. Jahrhundert Rimini die Heimat einer daselbst angesessenen Malerschule war, die, wie im Folgenden nachgewiesen werden soll, die ganze Romagna zum Felde ihrer Wirksamkeit machte und die es verdient nach den Florentinern und Sienesen genannt und aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogen zu werden.

Jene von Tonini erwähnten Namen sind folgende:

Frater Fusculus pictor de cont. S. Mariae in Trebo. Erwähnt von 1292—1306.

Zagnonus pictor de cont. S. Jo. Evangeliste 1295 erwähnt.

Magister Johannes pictor am 4. Januar 1300 genannt.

Nerio miniatore zusammen mit Fuscolo erwähnt 16. Februar 1306.

Zangolo pittore, filius quondam Martini um 1336.

Paolino Ciccoli, 1345 und 1346.

Gregorio 1348.

Miginio 1350.

Santarino, gestorben vor 1362.

Giovanni da Firenze 1370—1398.

Giovanni o Giovannino di Almerico 1377—1397.

Antonio Giacomelli da Imola 1379 und 1384 erwähnt.

Giangolino 1381—1387 genannt.

V.

ANDERE WERKE DER SCHULE.

Das älteste Werk der in Rimini angesessenen Künstler ist eine schon von Crowe und Cavalcaselle erwähnte Halbfigur Christi und befindet sich auf einer ehemals zum alten Dome gehörigen Mauer im Garten des Casa Romagnoli zu Rimini. Der Erlöser bis zur Brust sichtbar ist ganz in dem bekannten byzantinischen Schema mit geradeaus gerichtetem Kopf, der schon die für die späteren Werke dieser Schule so charakteristischen roten Haare und Bart zeigt, und segnend erhobener Rechten dargestellt und gehört dem Stile nach dem Duecento an. Es ist ganz der Typus jener Apsisfiguren, zu deren Studium dem Künstler in dem nahen Ravenna so reichliche Gelegenheit geboten war.

Können wir bei dem genannten Fragment nur ganz allgemein auf die Zeit seiner Entstehung hinweisen, so ist ein anderes Werk der Schule erhalten, dessen Urheber und Entstehung anzugeben möglich wird. Es befindet sich in der Pieve zu Bagnacavallo, einem kleinen Orte zwischen Ravenna und Bologna. Die Kirche, eine Basilika, hat in der Apsis Malereien, die im 18. Jahrhundert übertüncht, gegen Ende des Jahrhunderts aufgedeckt und 1792 laut Inschrift restauriert wurden, wodurch das Ganze entstellt, aber doch die Idee des ursprünglichen Werkes wohl erkennbar ist.

In der Mitte der Apsis thront in übermenschlicher Grösse Christus in rotem Gewande und Mantel, das Haupt mit dem kreuzförmigen Nimbus umgeben, und segnet mit der Rechten, während die Linke ein auf das Knie aufgestütztes offenes Buch hält, worin die Worte zu lesen sind: Ego sum Via Veritas et Vita. Den Erlöser umgeben zu

je zweien zu jeder Seite die gewaltigen Figuren der vier Evangelisten mit ihren Symbolen zu Füssen, überlebensgrosse Gestalten geradeaus gewendet mit Büchern in den Händen und mit Untergewand und langen Mänteln bekleidet. Der obere Teil der Apsis, der durch die genannte Darstellung völlig ausgefüllt wird, ist von dem unteren Teile durch ein mosaiciertes Band getrennt, und dieser untere Raum durch ein meanderartiges Ornament in drei Teile zerlegt. In dem mittleren Teil, unter der thronenden Figur Christi, ist die Kreuzigung dargestellt. An einem aus Baumstämmen gefügten Kreuze hängt der Erlöser, den Körper nur wenig zur Seite geneigt, die Füsse nach alter Art mit vier Nägeln am Holze befestigt. Zur Seite des Kreuzes stehen Maria und Johannes. Während Maria mit gerungenen Händen weinend zum Kreuze aufblickt, stützt Johannes das Haupt in die Rechte und presst in heftigem Schmerze mit der Linken den Mantel an die Brust. Die beiden anderen Abteilungen zu den Seiten dieses Mittelbildes füllen zu je sechsen die überlebensgrossen Gestalten der zwölf Apostel in ihre Mäntel gehüllt und ohne Beziehung zu einander geradeaus blickend. Ihre Reihe beginnt links mit Petrus, rechts mit Paulus. Ueber die ursprüngliche Farbe der Gewänder aller dieser Personen lässt sich heute nichts mehr sagen, da sie durch die Uebermalung ihren Charakter jedenfalls verändert haben, aber die Musterung der Mäntel findet sich wieder an den Gewändern Marias und Johannes' in den Fresken des Refektoriums zu Pomposa, und hierher deuten auch die Typen und die Haltung der dargestellten heiligen Personen. Am meisten springt diese Aehnlichkeit in die Augen bei Betrachtung des thronenden Christus. Hier kann man gar nicht mehr von Aehnlichkeit reden, sondern die eine Darstellung ist eine fast genaue Kopie der anderen. Wie im Refektorium zu Pomposa thront der Erlöser auch in der Apsis der Pieve zu Bagnacavallo, er trägt — immer abgesehen von den durch die spätere Uebermalung hervorgerufenen Veränderungen — dieselben ruhig erhabenen Züge, ja man erkennt, dass die restaurierende Hand hier sich Mühe gegeben hat, das Altertümliche dieser Züge genau festzuhalten. Es ist dieselbe runde von wallenden Locken umgebene Stirn wie in Pomposa, derselbe geradeaus gerichtete Blick, dieselbe Form der Nase und des ganzen Kopfes, dieselbe Haltung der segenspendenden Hand, dieselbe Art wie das offene Buch auf das linke Bein aufgestützt ist, ja sogar in diesem dieselben Worte und in derselben Reihenfolge der Zeilen hier wie dort. Betrachtet man noch die Uebereinstimmung der Gewandung, den Fall des Mantels, die seitliche Wendung der unter dem Gewand hervorkommenden

Füsse und vergleicht man die auswärts gerichtete Stellung der Füsse der Evangelisten und Apostel mit der Art wie im Refektorium zu Pomposa Johannes der Täufer neben Christus steht, vergegenwärtigt man sich endlich, dass das die einzelnen Bilder umrahmende mosaicierte Band auch auf den genannten Darstellungen zu Pomposa wiederkehrt, so wird man es aussprechen dürfen, hier wie dort hat ein und derselbe Künstler gemalt, und zwar wird man hinzusetzen können, dass die Darstellungen in der Pieve zu Bagnacavallo einen fortgeschritteneren Stil zeigen, dass sie — was trotz der Uebermalung deutlich erkennbar ist — in den Bewegungen eine weniger befangene Art verraten und durch den grösseren Reichtum der Motive erkennen lassen, dass sie später entstanden sind als die Fresken im Refektorium zu Pomposa.

Zwischen dem oberen Teile der Apsis mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelisten und dem unteren Teile mit der Darstellung des Crucifixus läuft eine Inschrift hin. Der Anfang fehlt und das Uebergebliebene lautet:

. . . . De Arimino Pro Animabus Simonis Et Aliorum Suorum Mortuorum Tempore Domini Guidonis De Comitibus De Cunis Rectoris Domini Istius Plebis Benvenut Frater Ejus Fecit Fieri Hoc Opus.

Wer war nun aber jener Guido de comitibus de Cunis und sein Bruder Benvenutus, denn dieses vor allem ist zur zeitlichen Bestimmung der Fresken wichtig? Und hier hat in dankenswerter Weise die Lokalforschung eingesetzt und uns in den Stand gesetzt, jene Frage erschöpfend zu beantworten.[1] Aus jener Inschrift geht hervor, dass die Fresken entstanden sind zur Zeit als Guido dei Conti di Cunio Rektor der Pieve zu Bagnacavallo war, und in dieser Eigenschaft wird Guido in einem im städtischen Archiv der Gemeinde Bagnacavallo befindlichen Dokument datiert vom 5. August 1323 genannt. Anfang und Ende seiner Amtszeit sind ungewiss. Dagegen sind einige Daten vorhanden, die über jenen Benvenuto Aufschluss geben. Zur Zeit des Rektorats des genannten Guido wird in einem Aktenstück vom 5. August 1313 Dnus Benvenutus Canonicus Plebis Bagnacavalli erwähnt, der mit einem anderen zusammen als Gesandter nach Rimini «ad Parlamentum generale Provinciae ibi indictum» geschickt wird, und dann erscheint sein Name noch einmal in einem Dokument vom

[1] cf. Balduzzi, Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie dell' Emilia, Nuova Serie, vol. II, Modena 1878.

15. März 1320, worin er Canonicus et Sindicus Plebis S. Petri de Bagnacavallo genannt wird.

Somit wäre eine Datierung gewonnen von 1313 einerseits bis 1323 anderseits, oder, will man annehmen, dass jener Guido noch einige Zeit über 1323 gelebt hat, von 1313 bis etwa 1330. Die Worte De Arimino, womit der jetzt noch lesbare Teil der Inschrift beginnt, haben mit den nachfolgenden Worten dem Sinne nach nichts zu thun, denn diese gehören zusammen: Pro animabus Simonis et aliorum suorum mortuorum tempore etc. Benvenutus fecit fieri hoc opus. Daher wird die Bezeichnung De Arimino wohl auf den Namen des Malers zu beziehen sein, der leider nicht mehr lesbar ist, und hier erinnert Balduzzi in treffender Weise an jenes Altarbild des Giuliano da Rimini in der Sakristei des Domes zu Urbania mit seiner Inschrift:

Anno Dni Millo CCC Septimo Julianus Pictor de Arimino Fecit Hoc Opus Tempore Dni Clementis PP Quinti.

Wir sahen, dass Julianus auch die Fresken des Refektoriums zu Pomposa geschaffen hat, wir bemerkten ferner, dass dieselbe Hand in dem Apsisschmuck der Pieve zu Bagnacavallo zu erkennen und somit ebenfalls Julianus hier als Maler zu nennen ist. Da sich derselbe auf dem Bilde zu Urbania auch De Arimino bezeichnet, so können mir dem Rekonstruktionsversuche Balduzzis zustimmen, der folgende Ergänzung vorschlägt:

Anno Dni Millo CCCXX(?) A Juliano Pict. De Arimino Pro Animabus Simonis Et Aliorum Suorum Mortuorum Tempore Domini Guidonis De Comitibus De Cunis Rectoris Domini Istius Plebis Benvenutus Frater Ejus Fecit Fieri Hoc Opus.

Aus jenem oben erwähnten Dokument vom 5. August 1313 geht hervor, dass Benvenutus, Canonicus Plebis Bagnacavalli, als Gesandter nach Rimini ging. Daselbst wird er Giuliano kennen gelernt und ihn als Schüler Giottos zu sich berufen haben, als er selbst jene Malereien in der Apsis der Pieve zu Bagnacavallo ausführen liess. Noch näher liegt die Vermutung, dass Benvenutus die Malereien Giulianos in dem nahen Pomposa gesehen hat und dadurch auf den Künstler aufmerksam wurde, und hieraus erklärt sich auch die enge Anlehnung Giulianos in Bagnacavallo an sein Werk zu Pomposa. Benvenutus wird es geradeso bestellt haben, wie er es in Pomposa gesehen hatte.[1] In der zwischen beiden Arbeiten liegenden Zeit hatte sich aber Giuliano

[1] Balduzzi a. a. O. hält daran fest, dass die Malereien zu Pomposa von Giottos eigener Hand herrühren, und dass Giuliano dieses Werk des Meisters kopiert habe. Daran ist natürlich nicht zu denken.

weiter ausgebildet, so dass er uns als fortgeschrittenerer Meister in den Fresken zu Bagnacavallo entgegentritt. Ein anderes Werk von der Hand Giulianos ist augenscheinlich ein auf einem Pfeiler der Pieve zu Bagnacavallo befindliches Fresko eines jugendlichen Heiligen in bräunlichem Untergewand und rotem Mantel, der ein geschlossenes Buch in der Hand hält. Diese Figur, ebenso wie die noch zu erwähnenden beiden Madonnendarstellungen sind erst in unseren Tagen von der Tünche befreit worden und daher von Uebermalung verschont geblieben. Sie lassen in den Typen und der Gewandung die grosse Verwandtschaft mit den Malereien im Refektorium zu Pomposa und dem Bilde in der Domsakristei zu Urbania erkennen. An demselben Pfeiler befindet sich eine auf einem Kissen am Boden sitzende Madonna, die das Kind in den Armen hält. Sie trägt über einem roten Untergewand einen über den Kopf gezogenen rotbraunen Mantel, der die charakteristische, schon in Pomposa beobachtete grosse Musterung aufweist. Ueber ihrem Haupte halten zwei Engel eine Krone, ein Motiv, das uns ähnlich auf dem Tafelbild in Urbania — dort waren es Rauchfässer schwingende Engel — entgegengetreten ist. An einem anderen Pfeiler ist ein Rest einer stehenden Madonna sichtbar, die das auf ihrem Arme sitzende Kind dem Beschauer entgegenhält. Im rechten Seitenschiffe befindet sich noch eine grössere Komposition der Beweinung Christi mit Heiligen. Dieselbe ist jedoch derartig überschmiert, dass eine Beurteilung unmöglich ist.

Dem in der Domsakristei von Urbania befindlichen Bilde Giulianos steht ein Gemälde sehr nahe, welches sich in der Galerie zu Verona befindet. (Nr. 356 bezeichnet ignoto.) Es stellt die Madonna in trono dar, welche das göttliche Kind auf dem Schoosse hält. Dasselbe ist ganz bekleidet und steckt der vor ihm knienden hl. Katharina den Ring an den Finger. Darüber befinden sich zwei Halbfiguren von Engeln, die Kränze in den Händen halten. Umgeben ist diese Gruppe zur Rechten und Linken von zwei, beziehungsweise drei Heiligen. Es sind stämmige, untersetzte Gestalten, mit breit ansetzendem Hals und breiten Füssen, die weiblichen Heiligen zeigen die für Giuliano so charakteristischen geradlinigen taillenlose Gewänder, und ich stehe nicht an, in diesem Gemälde ein weiteres Werk Giulianos da Rimini zu erkennen. — Das Gleiche gilt von dem Triptychon Nr. 135 in der Galerie zu Urbino. In der Mitte ist die Krönung Mariae dargestellt, rechts und links befinden sich die Gestalten zweier Märtyrerinnen mit Palmen in den Händen, darüber die Brustbilder zweier Engel sowie die der Maria und des hl. Franz. Wir haben hier ganz die Eigen-

tümlichkeiten des Stiles Giulianos, die beiden Kronen tragenden Märtyrerinnen haben dieselben länglich ovalen Gesichter, die etwas zur Seite geneigten Köpfe, runden Stirnen, geraden Nasen, kleinen Mund wie auf dem Tafelbilde in der Domsakristei zu Urbania. Damit stimmt auch die Haltung und Gewandung überein. Hier wie dort der hoch an die Brust gelegte rechte Arm mit der Palme, die den Mantel fassende Linke, das taillenlose lange Kleid. Maria auf der Gruppe der Krönung ist eine anmutvolle Erscheinung mit den Zügen ihrer Schwester zu Urbania, nur jugendlicher und ohne das Sorgenvolle jener Gottesmutter. Christus mit rötlichem Haar und Bart ist jugendlicher gebildet und nicht in jenem steif hieratischen Stil gehalten wie auf den beiden Fresken Giulianos zu Pomposa und Bagnacavallo. Im Uebrigen ist diese Gruppe dem von Giotto in seiner Krönung Mariae gegebenen Beispiel, das ja für alle dieses Thema behandelnden Darstellungen vorbildlich blieb, nachgebildet. In Anbetracht der in diesem Werke sich bemerkbar machenden grösseren Freiheit in Komposition und Formensprache dürfte das Bild als ein spätes Werk Giulianos da Rimini zu betrachten sein.

In der ehemaligen Kirche S. Chiara zu Ravenna, heute Ricovero di mendicità Garibaldi, befindet sich ein kapellenartiger Raum, der mit Fresken geschmückt ist, in denen wir die Hand der Künstler erkennen, die in S. Maria in Porto fuori gearbeitet haben. An den Wölbungen der Decke sind in gleicher Weise wie in der genannten Kirche die Kirchenväter und Evangelisten zu je zweien an ihren Schreibtischen zusammensitzend dargestellt, und zwar Matthäus und Hieronymus, Markus und Ambrosius, Lukas und Gregor, Johannes und Augustinus. Wie in S. Maria in Porto sind auch die Gewölberippen mit Ornamenten im Stil der Cosmaten geziert, und befinden sich in der Leibung eines Bogens 12 Halbfiguren von heiligen Personen. Von kleineren Abweichungen in Gruppierung, Farbe der Gewänder und Dekoration der Schreibtische abgesehen, die des kleineren Gewölbefeldes halber in S. Chiara einfacher ausfallen mussten, ist die Uebereinstimmung dieser Decke mit der in S. Maria in Porto so schlagend, dass nicht weiter darauf eingegangen zu werden braucht. Die Gewölbemalereien in S. Chiara sind eine Kopie derjenigen in S. Maria in Porto und von desselben Künstlers Hand geschaffen worden. An der Eingangswand ist noch ein Rest einer Anbetung der Könige zu sehen. In einer durch treppenartig abgestufte graue Felsen angedeuteten Landschaft steht der dritte König wartend mit seinen Geschenken in der Hand, eine weissgekleidete jugendlich schöne Er-

scheinung mit rötlichem Haar. Dahinter ein Diener mit zwei Pferden. Der übrige Teil der Darstellung ist zerstört. Aus darüber befindlichen geringen Resten von Malereien zu schliessen, befand sich hier eine Geburt Christi und Anbetung der Hirten. Der Eingangswand gegenüber befindet sich ein hohes gotisches Fenster, um welches eine Darstellung der Kreuzigung herumgruppiert ist. In der Höhe der Kruzifixus tief in den Armen herabhängend, den Kopf auf die rechte Schulter gelehnt. Ihn umflattern vier Engel, nach giottesker Weise in Wolken endigend, von welchen drei das Blut der Hände und der Seitenwunde auffangen, einer jammernd sein Gewand zerreisst. Unterhalb des Kreuzes auf der linken Seite des Fensters wird die ohnmächtige Maria von zwei Frauen gestützt, während Magdalena sehnsüchtig die Hände zum Kreuze erhebt. Auf der rechten Seite steht Johannes und schaut beide Hände in tiefem Schmerze an die Brust gepresst zum Kreuze auf, dahinter ist der gute Hauptmann mit der Rechten auf den Erlöser deutend und die Köpfe einiger Soldaten sichtbar. Unter der Gruppe der Maria und der Frauen ist eine Taufe Christi im Jordan erkennbar, und auf der anderen Seite ein Rest der schlafenden Jünger im Garten von Gethsemane. Die dritte Wand zeigt oben zu beiden Seiten eines Fensters Reste einer Verkündigung und darunter die Gestalten von vier Heiligen, Franz, Clara, Antonius abate und Ludwig. An der vierten Wand befindet sich noch in der Bogenleibung rechts eine stehende Figur Christi, der auf die Seitenwunde deutet, eine Kopie derjenigen, die wir in S. Maria in Porto an der Altarwand von den sich anbetend verneigenden Aposteln umgeben gesehen haben, und in derselben majestätisch feierlichen Haltung. Hier wie dort ein Fragment einer Darstellung der Ungläubigkeit des Thomas.

Bei den Fresken in S. Chiara macht sich, wie wir dies auch in S. Maria in Porto gesehen haben, die Mitarbeit von Gehülfen bemerkbar, die unter Leitung des Meisters Giovanni Baronzio hier beschäftigt gewesen sind. Die Typen erscheinen in einzelnen Köpfen etwas vergröbert, im allgemeinen sind es aber dieselben Stileigentümlichkeiten, die wir in den Malereien in S. Maria in Porto gefunden haben, welche uns in S. Chiara entgegentreten. Aus diesem Grunde kann auch angenommen werden, dass beide Kirchen kurz nacheinander ihre malerische Ausschmückung erhielten.

Von der sonstigen Thätigkeit dieser Künstler in Ravenna sind nur noch ein paar unbedeutende Reste erhalten, die aber der Vollständigkeit halber hier genannt werden sollen: Im ersten Stock des Campanile von S. Domenico einige von Nimben umgebene Heiligenköpfe, in

S. Francesco in der zweiten Kapelle rechts eine kleine Halbfigur der Madonna und in S. Agata in einer Nische des Chores ein Brustbild der Gottesmutter mit anbetend erhobenen Händen sowie Reste einzelner Köpfe.

Kehren wir nach Rimini zurück, so finden wir hier im ersten Stock des Albergo Aquila d'Oro hinter einem Verschlage am Fenster ein Fragment einer merkwürdigen Darstellung in miniaturartig kleinen Figürchen von der Grösse einer Hand etwa. Sie rühren jedenfalls von einem jener oben erwähnten Künstler des 14. Jahrhunderts her, die in Rimini thätig waren, und deren einer Nerio als Miniator genannt wird. Sichtbar ist von jenem Fresko heute noch Gabriel, der Engel der Verkündigung, mit der Lilie in der Hand, die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, neun Einzelfigürchen von Heiligen, der hl. Hieronymus in der Wüste und ein Teil eines hl. Christophorus. In S. Agostino befindet sich in der Sakristei ein Kruzifix auf Goldgrund in der Art des Petrus von Rimini, aber von altertümlicherem Gepräge und sehr beschädigt. Der Erlöser ist in ziemlich gerader Haltung mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet, hängt tief in den Armen herunter, die Augen sind halb geschlossen, die Arme lang und sehr dünn, die Rundung der Brust von den Achseln anfangend sowie die Rippen stark betont, die Haare von jener rötlichen Farbe, die diese Künstler anzuwenden lieben, das Inkarnat tief bräunlich mit grünlichen Schatten. Anscheinend etwas jünger als dieses ist ein grosses Kruzifix im tempio Malatestiano. Auch hier ist der Erlöser mit vier Nägeln am Kreuze befestigt, der Körper ist etwas seitwärts gewandt, die Beine wenig angezogen, das Haar rötlich und die Hautfarbe ins grünliche spielend. Die Augen sind offen. Dieses Kruzifix ist übermalt, steht aber jenem in S. Agostino nahe. In diesen Kreis von Kruzifixen gehört auch eines von aussergewöhnlicher Grösse in der Galerie zu Urbino (Nr. 7), hier fälschlich Margaritone bezeichnet. Es ist in der Farbe etwas heller gehalten und besser im Ausdruck als das in S. Agostino. Das Antlitz des Gekreuzigten zeigt einen friedlichen Ausdruck, das Gesicht ist spitz zulaufend, das Haar von rötlicher Farbe. Der Kopf ist zur Seite geneigt, von einer Schulter zur andern geht auch hier jene die Brust hervorhebende Linie, die Beine sind etwas angezogen und ruhen auf einem Brett auf. An den Enden der Seitenarme des Kreuzes befinden sich die Halbfiguren der Maria und des Johannes fast in gleicher Haltung wie an dem Kruzifix in Urbania.

Ein schönes datierbares Fresko der Schule muss in einer Scheune aufgesucht werden, die sich unter einem links an S. Francesco in

Rimini anstossenden Bogengang befindet, sofern es dem Besucher gelingt sich über einen Wall von Gerümpel und durch Jahrhunderte alten Schmutz einen Weg zu bahnen. Jenes Gebäude, worin der parroco von S. Francesco heutzutage sein Getreide aufbewahrt, ist ein Rest der alten Kirche S. Antonio abate, die einst hier stand.[1] Hier liess zum Danke für den Schutz, den ihm während der Pest des Jahres 1348 die Jungfrau hatte angedeihen lassen, nach überstandener Gefahr Galeotto Malatesta, Sohn Pandolfos I., Vater Pandolfos II. und Grossvater des Sigismondo Malatesta, ein Fresko malen, welches ihn selbst der Madonna zu Füssen darstellt. Dieser Galeotto Malatesta erhielt für sein Haus als Erster unter dem Titel eines Vikariats die Herrschaft über Rimini, Cesena, Pesaro und andere Orte der Romagna, wurde später Gonfaloniere der römischen Kirche und starb im Jahre 1385. — Die Darstellung ist eingeschlossen in einen Rahmen von mosaicierendem Muster und zeigt in der Mitte die thronende Jungfrau, die das bekleidete Kind auf dem Schoosse hält. Sie selbst trägt ein rotes Gewand und blauen Mantel, der göttliche Knabe ein gelbes Kleidchen. Zur Rechten des Thrones steht der Titularheilige der Kirche, S. Antonio abate, zur Linken der ritterliche S. Georg, gerüstet, in der linken Hand sein Kreuzesbanner haltend und mit der rechten der Jungfrau den knienden Stifter empfehlend, von dem leider nur noch der von einem Helm bedeckte Kopf, ein Teil des mit einem roten Mantel bekleideten Oberkörpers und die anbetend erhobenen Hände sichtbar sind. Rechts von dieser Gruppe steht Johannes der Täufer. Leider ist das Fresko schlecht erhalten, ungünstig beleuchtet und von einer dicken Staubschicht bedeckt, doch lässt sich demselben so viel entnehmen, dass wir es hier mit einem hervorragenden Werke der Schule zu thun haben. Der höfische Geist, der in Oberitalien zu Hause ist und die Kunstleistungen beeinflusst, ist auch hier zu spüren. Aristokratische Erscheinungen wie der hl. Georg und der kniende Malatesta weisen auf Darstellungen hin, wie wir sie später in Padua und Verona, den alten Sitzen höfischen Glanzes unter den Carraras und Skaligern, in der Kapelle S. Giorgio und in S. Anastasia in den Votivbildern der Familien Lupi und Cavalli wiederfinden. Ohne hier eine direkte Abhängigkeit annehmen zu wollen, möge darauf hingewiesen werden, wie mannigfach bei den verschiedenen politischen Konstellationen der Verkehr zwischen den kleinen Fürsten des

---

[1] Tonini l. c. IV, p. 131. cf. Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, Bologna 1868, p. 167.

nördlichen Italien gewesen, und wie befruchtend derselbe auch für Leistungen auf künstlerischem Gebiete geworden ist. Jedenfalls sehen wir in dem Votivbilde in Rimini eines der frühesten Beispiele jener Kunstübung, wie sie in Oberitalien später heimisch geworden ist und von ihrem Wirkungskreise an den Höfen der Carrara und Skaliger den Namen der höfischen erhalten hat.

Ueber zwei andere Werke der Schule, ein Kruzifix in der Kirche zu Verrucchio und eine Kreuzigung in der Kirche S. Croce zu Villa, zwei kleinen Orten in der Nähe von Rimini, haben Crowe und Cavalcaselle bereits ausführlich berichtet,[1] so dass es genügt darauf hinzuweisen. Ein bedeutenderes Werk eines derselben Schule angehörigen Künstlers, welches heute nicht mehr existiert, war bis zum Jahre 1882 aussen an einer Mauer des ehemaligen Klosters von S. Francesco zu Bologna sichtbar, musste aber in diesem Jahre den mit den Restaurationsarbeiten der Kirche zusammenhängenden baulichen Veränderungen weichen.[2] Dargestellt waren dem Orte entsprechend Szenen aus dem Leben Christi und des hl. Franz. Die Wand war durch von oben nach unten und von rechts nach links laufende Einteilungsstreifen in dem bekannten mosaicierenden Muster in neun Abteilungen geteilt, von denen die drei oberen, wegen der an dieser Stelle spitz zulaufenden Wandfläche kleiner ausgefallen sind als die übrigen. In der Mitte war die Kreuzigung Christi dargestellt. Acht Engel umflattern mit Gebärden des heftigsten Schmerzes den mit drei Nägeln an das Kreuz gehefteten Erlöser. Das Kreuz hat die seit Giotto übliche Form eines lateinischen T. Die Gestalt Christi erscheint wenig zur Seite gewandt, die Arme sind wagerecht ausgebreitet und von der Schwere des Körpers nicht herabgezogen, der Kopf ist leicht auf die Brust geneigt, die Rippen und jene charakteristische, die Brust von einer Achsel zur anderen umziehende Linie deutlich angegeben, die Beine sind etwas gespreizt und von einem bis zu den Knien reichenden schleierartigen feingefältelten Hüftentuche bedeckt. Die Augen scheinen geschlossen zu sein. Zur Linken des Kreuzes wird die ohnmächtig zusammenbrechende Maria, die einen letzten Blick zum Sohne hinaufsendet, von Johannes und einer Frau gestützt, dahinter erhebt ein Reiter mit einer Lanze im Arm anbetend die Hände

[1] It. A. III, p. 336/337.

[2] Vor Zerstörung der Mauer wurde die Darstellung photographiert. Das einzige noch erhaltene Exemplar dieser Photographien befindet sich im Besitze des Herrn Prof. Corrado Ricci in Mailand, welcher es dem Verfasser zur Besprechung an dieser Stelle gütigst zur Verfügung gestellt hat.

zum Gekreuzigten. Drei Begleiter, ebenfalls zu Pferde, besprechen flüsternd das Ereignis. Am Fusse des Kreuzes kniet Magdalena. Die rechte Seite der Darstellung ist teilweise zerstört. Man erkennt einen der würfelnden Soldaten und den Mann mit dem Ysopstab vom Rücken gesehen zum Kreuze aufschauend, dahinter Soldaten und Reiter. Das Wandfeld darunter enthielt die Auferstehung Christi. Der Auferstandene bekleidet mit langem Untergewande und Mantel steht in feierlich erhabener Haltung auf dem Sarkophag, mit der Rechten erteilt er den Segen, die Linke hält den Kreuzesstab, der Blick ist ernst und voll geradeaus gerichtet. An den Ecken des Sarkophags sitzen zwei Engel und deuten mit den Händen in das leere Grab. Links von der Kreuzigung befand sich auf einem Bilde die Stigmatisation des hl. Franz und die Vision Gregors IX. Auf einem Felsenvorsprung am Berge Alvernia oberhalb einer kleinen Kirche kniet der Heilige und empfängt von dem in Seraphsgestalt rechts oben erscheinenden Christus die Wundenmale. Neben dem Kirchlein erhebt sich eine Wand, die das päpstliche Lager von der genannten Darstellung scheidet. Der Papst liegt dem Beschauer zugewendet in vollem Ornat schlafend auf dem Bett und stützt das Haupt in die Linke. Dahinter erscheint der hl. Franz, entblösst die Wunde seiner Seite und deutet mit der Hand darauf. Mit der Rechten erhebt der Papst im Schlafe eine Schale und empfängt darin das aus der Wunde des Heiligen fliessende Blut. Den Tod des Edlen von Celano schilderte das neben der Kreuzigung befindliche Bild. Der Heilige, ein Begleiter und der Edle stehen zur Linken. Jener etwas abseits, während der Edle dem ihm sich zuneigenden Begleiter Franzens die Beichte abzulegen scheint. Daneben sitzt unter einer nach vorn offenen Halle der Heilige mit dem Edlen und zwei Begleitern vor einem gedeckten Tische und fasst den Arm seines in sich zusammensinkenden Wirtes, der, wie es Franciscus vorausgesagt, vom plötzlichen Tode ereilt wird. Zur Linken der Auferstehung war Franciskus vor dem Sultan dargestellt. Unter einem doppelgeschossigen säulengetragenen Kuppelbau sitzt der Sultan auf dem Throne, neben ihm steht ein Gewappneter. Der Heilige zeigt mit der Hand auf das vor ihm lodernde Feuer. Links stehen zwei Magier. Die gegenüberliegende Seite zeigte die Heilung des Mannes von Ilerda. Das Bett des Kranken, dessen linker Arm vom Körper abgetrennt ist, und dessen Brust eine grosse Wunde sehen lässt, steht in einem nach vorn offenen Gemache. Am Bette steht der Arzt mit der Hand auf die Wunde des Kranken weisend und der Gattin die Hoffnungslosigkeit des Falles

eröffnend. Von ihnen ungesehen ist Franziskus an das Kopfende des Bettes getreten und segnet den Leidenden, der vertrauensvoll zu ihm aufschaut. Vor dem Gemache stehen vier teilnehmende Nachbarn. Was in den drei oberen Abteilungen geschildert war, ist auf der Photographie nicht mehr erkennbar. Links scheinen einige Mönche am Boden zu sitzen, davor steht eine Gestalt mit dem Nimbus ums Haupt, vielleicht die Erscheinung des Franz auf dem Kapitel zu Arles. Von dem daneben befindlichen Bilde sieht man nur noch drei Heilige, von denen einer nach oben schaut, während auf der dritten Darstellung ein bärtiger Heiliger am Boden sitzt und die Hände zum Himmel hebt. (Abbildung 10.)

Was allen diesen Darstellungen gemeinsam ist und ihnen ihr charakteristisches Gepräge giebt, ist die Anlehnung an Giottos Fresken in S. Francesco zu Assisi. Dies tritt nicht nur in der Franzlegende, sondern auch in den beiden Bildern aus dem Leben Christi zu Tage. Ist doch die Gestalt des Auferstandenen in Haltung, Gewandung und Gebärde eine fast genaue Kopie des hoheitsvollen Christus in der Nikolauskapelle der Unterkirche zu Assisi, dem die Heiligen Franz und Nikolaus die beiden Orsini empfehlen, und auch die Kreuzigung mit den klagenden Engeln und Magdalena bestätigt diesen Befund. Ganz besonders aber tritt diese Abhängigkeit vom Vorbilde Giottos hervor in den Darstellungen der Franzlegende. Hier könnte man Zug für Zug hervorheben wie der Schüler den Meister kopiert hat, soweit es ihm seine Fähigkeiten gestatteten. Es ist interessant zu sehen, wie er auf Darstellungen, in denen Giotto Architekturen bringt, wie auf dem Bilde der Heilung des Verwundeten und Franzens vor dem Sultan in dieser Beziehung das Vorbild des Meisters verwässert. Die Wiedergabe architektonischer Gebilde gelingt ihm nicht, und er hilft sich mit konventionellen Ausflüchten. Die Gestalten auf allen diesen Darstellungen haben das lang Gestreckte, Geradlinige wie es sich auf Giottos drei letzten Franzbildern in Assisi bemerkbar macht, die augenscheinlich nach den Entwürfen des Meisters später von Schülerhand hinzugefügt wurden, und vergleicht man daraufhin beispielsweise die beiden Darstellungen der Heilung des Mannes von Ilerda, so kann man manches Analoge herauslesen. Wie dem aber auch sei, jedenfalls müssen wir in dem Künstler der oben besprochenen Arbeiten in Bologna einen direkten Schüler Giottos erkennen, einen, der in S. Francesco in Assisi selbst gearbeitet und sich das dort Gesehene fest eingeprägt hat. Es ist nötig dies besonders hervorzuheben um einer diesbezüglichen irrigen Meinungsäusserung entgegenzutreten. Unser

Fresko war nämlich bezeichnet, wie aus dem von Rubbiani mitgeteilten Stato del Convento tom I pag. 18 hervorgeht.[1] Hier heisst es:

1400. Circa in questo anno fu fabbricato il Refectorio Vecchio, o rifabbricato: ristaurato poi nel 1582, come si trova notato nel muro in faccia sopra una pittura antichissima e malamente fatta da Francesco da Rimini che in lettere gottiche dice: hop. Francisci Ariminensis.

Malvasia, in der Vorrede zu seiner Felsina Pittrice[2] nennt dieses Fresko eine «grandiosa pittura» und erkennt darin «il fare e colorire dei rinomati maestri Simone da Bologna e Jacopo Avanzi». Daher sei Francesco da Rimini Coetaneo de' suddetti gewesen. Egli fioriva, so heisst es weiter, al finire del secolo XIV. o al cominiciare del susseguente. Bekanntlich ist Malvasia ein feuriger Lokalpatriot und möchte am liebsten beweisen, dass der ganze Aufschwung der Malerei im Trecento von seinen bolognesischen Künstlern herstammt. Deshalb muss auch der Urheber der genannten grandiosa pittura von Simone und Jacopo Avanzi abhängig sein, muss deren fare e colorire in seinem Fresko manifestieren und daher auch Zeitgenosse dieser beiden sein, womit man bis an das Ende des 14. Jahrhunderts kommt. Ein Blick auf das Fresko jedoch, dessen Stileigentümlichkeiten wir dargelegt haben, beweist zur Evidenz, dass Francesco da Rimini ein Schüler Giottos war, und dass er in der Kirche S. Francesco zu Assisi thätig gewesen sein muss. Sein primitiver Stil beweist das zur Genüge und wäre am Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts geradezu eine Unmöglichkeit. Wie hätte es ein Künstler wagen dürfen zu dieser Zeit derartig schematische Andeutungen von Architektur zu geben, wie es Francesco auf seinem Fresko in Bologna thut! Es ist aus stilistischen Gründen unmöglich, die Thätigkeit dieses Malers so spät anzusetzen wie Malvasia will, und die Entstehung des Fresko an S. Francesco muss in die erste Hälfte des Jahrhunderts, etwa in die dreissiger oder vierziger Jahre fallen. Diesen Irrtum Malvasias geben Crowe und Cavalcaselle[3] sowohl als auch Rubbiani[4] wieder, erstere ohne, wie es scheint, das Fresko gesehen zu haben. Rubbiani mochte sich allerdings der von ihm mitgeteilten Notiz erinnern, nach der das Refettorio Vecchio um das Jahr 1400 gebaut oder umgebaut wurde. Aber thatsächlich wurde im Refektorium schon 1348 von

[1] Alfonso Rubbiani, La chiesa di S. Francesco in Bologna. Bologna 1886, p. 148.

[2] Bologna 1844 I, p. 11.

[3] It. A. II, p. 67 und IV, p. 49.

[4] l. c. p. 77.

einem Petrus Pictor eine Verkündigung und im Jahre 1362 von einem Magister Jacobus Pictor «una istoria» gemalt,[1] sodass es sich im Jahre 1400 nicht um einen Bau, sondern nur um einen Umbau gehandelt haben kann. Zudem befand sich das Fresko des Francesco da Rimini nicht im Refektorium selbst, sondern «nel muro in faccia» das heisst gegenüber, und die Photographie zeigt ganz deutlich, dass es an einer Aussenwand, an der die Strasse vorüberführte, zu sehen war, ein Befund, der überdies bestätigt wird durch die Angabe des Guida di Bologna von Corrado Ricci,[2] worin es heisst, dass das Fresko sich befand «in un muro esterno, rispondente ad una cappella di San Francesco». Steht somit aus angegebenen Gründen einer Datierung in die dreissiger bis vierziger Jahre nichts im Wege, so scheint eine Nachricht über einen Maler Francesco da Rimini das oben Gesagte zu bekräftigen. Wieder ist es Luigi Tonini,[3] der unter den Pergamenten der biblioteca Gambalunga in Rimini eines entdeckt hat, worin unter dem 4. Oktober 1348 die Erben eines Francesco Pittore della Contrada S. Innocenza angegeben werden, und ausserdem erwähnt die Aufzeichnung der Gräber von S. Francesco vom Jahre 1362 dasjenige Magistrorum Francisci et Santorini Pictorum de Cont. Sce. Innocentie.

Unfern von Treviso, zwischen Susegana und Conegliano, in jenem gesegneten Landstrich, dessen den Horizont begrenzende blaue Berge aus den Bildern Cimas bekannt sind, abseits von der unruhevollen Fremdenstrasse, liegt auf einem Hügel stolz und von weitem sichtbar San Salvatore, der Herrensitz des alten Geschlechtes der Collalto. Vom Mittelalter bis auf die neueste Zeit haben die Besitzer dieses köstlichen Stückes Erde an diesem Schlosse gebaut, jeder im Stile seiner Zeit, bis zuletzt ein Werk geschaffen war, in dem von der asketisch frommen Gotik bis zum leichtsinnig heiteren Rokoko alle Stile vertreten sind. Gleich beim Eintritt in den Schlosshof, den man über eine kriegerisch aussehende Zugbrücke betritt, gewahrt man zur Rechten einen ehrwürdig alten Bau, eine Kapelle, die Cappella Vecchia, deren Name durch Pordenones Fresken dem Kunstgelehrten geläufig ist. Aber auch frühere Zeiten haben diese Kapelle geschmückt, und diesen dem 14. Jahrhundert entstammenden Arbeiten wendet sich unsere Aufmerk-

[1] Rubbiani, l. c. p. 77.
[2] Corrado Ricci, Guida di Bologna, Bologna 1900, p. 168.
[3] l. c. p. 391.

samkeit zu. Schon Julius von Schlosser[1] hat diese Malereien im Anschluss an die frühen Arbeiten Tommasos da Modena erwähnt, und Paul Schubring[2] auf den Zusammenhang derselben mit Giottos Fresken in Padua hingewiesen. Die Malereien, um die es sich für uns zunächst handelt, und die in dem genannten Aufsatze Julius von Schlossers abgebildet sind, befinden sich am Gewölbe und der Eingangswand der Kapelle.

Dargestellt ist

1. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der Knabe sitzt auf einem erhöhten thronartigen Stuhle und hat beide Hände lehrend erhoben; unter ihm sitzen im Kreise die Schriftgelehrten lesend und disputierend. Einer zerreisst im Zorne sein Gewand. Hinten erscheinen zur Hälfte sichtbar Maria und Joseph.

2. Der Tod der Maria. Die Jungfrau von den schmerzerfüllten Aposteln umgeben liegt mit gekreuzten Händen entseelt auf ihrem Lager. Oben erscheint in dem von einem Palmbaum angedeuteten Paradiese inmitten von lobsingenden Engeln und Patriarchen Christus, die weissgekleidete Seele in den bedeckten Händen haltend. Diese reicht dem unten knienden Thomas ihren Gürtel herab.

3. In einer bergigen Landschaft sitzt am offenen Grabe ein Engel. Zu ihm treten von links die drei Marien, unten schlafen die Wächter. Der Auferstandene steht hoheitsvoll und geradeaus gerichtet zur Rechten. Er hält mit der linken Hand die Kreuzesfahne und erteilt mit der anderen den Segen.

4. Auf dem Berge Tabor zwischen Moses und Elias steht der verklärte Heiland. Strahlen gehen von ihm aus und treffen die unterhalb befindlichen Apostel, die geblendet zusammenstürzen. Rechts vor einem Berge erscheint er nochmals den ihn anbetenden Jüngern.

5. Taufe Christi und vier an einem Tische sitzende von vorn gesehene Personen an der Eingangswand.

Diese Darstellungen, die dem Stile nach zusammengehören und von einer Hand geschaffen sind, sind die altertümlichsten in der Kapelle. Ein Maler hat sie geschaffen, der, wie v. Schlosser sagt, noch vollständig in der Giotteske befangen ist. Er denkt speziell an «die florentinische Giotteske in ihrer späteren, etwas manirierten Ausgestaltung, die sie namentlich in der Schule der Gaddi gefunden hat.» Wir brauchen nicht so weit zu gehen. Diese Typen mit den geraden

[1] Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIX, p. 276 ff.

[2] Altichiero und seine Schule, Leipzig 1898, p. 99.

lang herabgezogenen Nasen, dem schwellenden kleinen Mund, dem kräftig vorspringenden Kinn, den kleinen geschlitzten Augen, den grossen Ohren mit der weit ausladenden Muschel und den charakteristischen breit ansetzenden Hälsen, diese Hände mit den knochenlosen langen Fingern, sie sind uns bereits bekannt aus den Kirchen S. Maria in Porto und S. Chiara in Ravenna. Vergleichen wir speziell die lobsingenden Patriarchen auf den beiden Darstellungen der Aufnahme Mariae in das Paradies, so finden wir eine bis ins einzelne gehende Uebereinstimmung in den Köpfen und in der Gewandung. Beide Male dieselben Greisenköpfe mit dem wolligen lockigen weissen Haar, den gefurchten Stirnen, den sonderbaren kleinen Hütchen, den gegürteten weissen Untergewändern mit dem breiten Ueberfall und den roten gemusterten Mänteln. Die beiden weissbärtigen Apostel am Fusse des Sterbelagers der Maria in S. Salvatore haben ihr Ebenbild in dem Petrus in Ravenna, und auch die Engel auf beiden Darstellungen haben die grösste Aehnlichkeit in den Typen, der Haartracht und der Gewandung. Die Gestalt Christi auf dem Fresko der Ungläubigkeit des Thomas an der Altarwand der Chorkapelle von S. Maria in Porto zu Ravenna tritt uns wieder entgegen in den beiden Darstellungen der Auferstehung und Transfiguration in S. Salvatore, und dasselbe gilt von den drei Marien am Grabe. Ferner ist das Ornament im Cosmatenstile, welches die einzelnen Darstellungen in S. Salvatore einfasst, genau dasselbe wie es sich an den oberen Teilen der Seitenwände in S. Maria in Porto zu Ravenna befindet, und auch das rötliche Kolorit, welches wir schon in den Arbeiten zu Ravenna gefunden hatten, bemerken wir in den Fresken der Cappella Vecchia. Nach allen diesen Indizien unterliegt es für uns keinem Zweifel, dass wir in dem Maler der Fresken in S. Salvatore denselben Meister wiedergefunden haben, dessen Arbeiten uns schon in der genannten Kirche zu Ravenna gefesselt haben, Giovanni Baronzio. Er hat sich während der zwischen beiden Arbeiten liegenden Zeit vervollkommnet und sich aus der Ueberfülle und Gedrängtheit, die sich in seinen Arbeiten zu Ravenna bemerkbar machen, zu grösserer Einfachheit und Uebersichtlichkeit in der Anordnung seiner Kompositionen durchgerungen. Das Beste an seiner Kunst, jene holde Sinnigkeit und Anmut, die seinen Werken in Ravenna einen so ansprechenden Charakter verleihen, hat er nicht verloren, und auch aus den Fresken der Cappella Vecchia spricht jene naive Frömmigkeit und beglückende Ueberzeugung, die ihren Eindruck auf den Beschauer niemals verfehlen werden. Julius von Schlosser möchte die Entstehung dieser Arbeiten

etwa in die dreissiger oder vierziger Jahre setzen, doch scheint uns nach allem, was wir über Giovanni Baronzio wissen, diese Ansetzung zu früh zu sein. Wir sahen, dass eine Jugendarbeit von ihm, jenes Tafelbild in der Galerie zu Urbino 1345 datiert ist, und dass er danach die Fresken in Ravenna geschaffen hat. Wir müssen daher angesichts der grösseren Vollkommenheit, die die Fresken von S. Salvatore auszeichnet, einen Zwischenraum von mehreren Jahren zwischen beiden Arbeiten annehmen und kommen somit in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts.

Gleichzeitig mit diesem Meister arbeitete ein jüngerer Künstler in der Cappella Vecchia, dem die Fresken der Lünette der Eingangswand — Darstellung im Tempel und Heilung eines blinden Kindes durch den hl. Prosdocimus — zwei weitere Szenen aus der Legende dieses Heiligen, welche von Schlosser eingehend beschreibt, eine Madonna del latte zwischen dem hl. Nikolaus von Bari und dem hl. Prosdocimus, der Drachenkampf des hl. Georg und eine Darstellung der hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, angehören, Julius von Schlosser sieht in diesen Arbeiten ein Jugendwerk Tommasos da Modena, da sie mit einigen Pfeilerfresken in S. Niccolò, in denen er die Hand Tommasos erkennt, Verwandtschaft haben, und in ihrem Schöpfer einen Schüler jenes älteren Meisters, während Schubring in den Fresken des jüngeren Künstlers eine Beziehung zu dem aus S. Margherita stammenden jetzt im Museo Civico in Treviso aufbewahrten Cyklus aus der Ursulalegende erblickt, dessen unbekannter Urheber einer sich auf Tommaso aufbauenden trevisaner Lokalschule angehören soll. So viel steht jedenfalls fest und wird von beiden genannten Gelehrten anerkannt, dass der jüngere Meister ein Schüler des älteren, in dem wir Giovanni Baronzio erkannt haben, gewesen ist. Darauf deuten Typen, Haltung und Gewandung der dargestellten Personen. Ein Unterschied zwischen beiden Künstlern liegt aber darin, dass der jüngere fortgeschrittener ist, seine Figuren sind lebendiger und besser bewegt, seine Typen kräftiger und weniger schematisch, er hat eine Vorliebe für genrehafte Szenen und reiche Architekturen. In ihm Tommaso da Modena erkennen zu wollen, was von Schlosser übrigens nur als Hypothese hinstellt, erscheint gewagt, denn einerseits stimmt damit die zeitliche Ansetzung der Arbeiten in der Cappella Vecchia, die wir auf Grund der anderen Arbeiten Giovanni Baronzios gegeben haben, nicht, da Tommaso da Modena schon im Jahre 1352 seine Fresken im Kapitelsaale in S. Niccolò in Treviso geschaffen hat,[1] ein

[1] Julius v. Schlossers, l. c. p. 261.

Werk, worin er uns bereits als fertiger Meister und im Besitze eines ausgebildeten Stils entgegentritt, andererseits weisen die Typen und die Art der Gewandung in den Fresken des jüngeren Meisters in S. Salvatore mit Bestimmtheit darauf hin, dass er nicht nur ein in einem losen Schülerverhältnis zu Baronzio stehender Mitarbeiter an jenen Fresken gewesen ist, sondern dass er demselben Kreise von Malern entstammt wie sein Meister selbst, und dass er derselben Schule angehört wie dieser. Die hl. Ursula und ihre Jungfrauen tragen lange taillenlose Gewänder und hermelingefütterte Mäntel mit reicher Musterung, und dieselben charakteristischen Trachten haben wir bei allen Arbeiten der im vorhergehenden besprochenen Künstler hervorzuheben Gelegenheit gehabt, sowohl in den Fresken zu Pomposa, Bagnacavallo und Ravenna, als auch in den Tafelbildern zu Urbania, Urbino und Verona. Diese mit Pelz gefütterten reich gemusterten Mäntel werden mit Vorliebe von sienesischen Künstlern[1] in ihren Madonnendarstellungen gebracht, und ihr häufiges Vorkommen in den Arbeiten der riminesischen Künstler ist wieder ein Hinweis auf die schon öfters betonte Beziehung zu der Schule von Siena. Bei den bereits besprochenen Arbeiten bemerkten wir diese gemusterten pelzgefütterten Mäntel an der reichgekleideten den knienden Stifter dem Erlöser empfehlenden Maria in der Apsis der Kirche von Pomposa und bei der in feierlicher Orantenstellung zur Seite Christi stehenden Gottesmutter im Refektorium daselbst; die langen taillenlosen Gewänder mit den geraden Falten, wie sie der jüngere Künstler in S. Salvatore bringt, begegneten uns bei allen Frauengestalten der im vorhergehenden erwähnten Künstler. Dieselben sind eine Spezialität dieser Schule und weder in den Werken gleichzeitiger florentiner noch sienesischer Künstler zu bemerken. Es ist höfische Gewandung, und die Maler mögen oft genug Gelegenheit gehabt haben, am Hofe der Malatesta in Rimini derartige Trachten zu sehen. — Die Königstochter auf Georgs Drachenkampf in S. Salvatore in ihrem langen fliessenden Gewande erinnert lebhaft an die Besucherinnen in der Wochenstube der hl. Anna in S. Maria in Porto zu Ravenna, oder an die heiligen Märtyrerinnen auf dem Tafelbilde Giulianos da Rimini in der Sakristei des Domes von Urbania, und die beiden heiligen Bischöfe zur Seite der Madonna in der Cappella Vecchia zu

[1] Solche mit Pelz gefütterte gemusterte Mäntel bringen Ambrogio Lorenzetti in der Krönung Mariae der Galeria Corsini in Rom, Pietro Lorenzetti in den Madonnendarstellungen der Kathedrale in Cortona, S. Maria della Pieve in Arezzo und der Madonna von 1340 in den Uffizien. Ebenso gekleidet ist die hl. Elisabeth von Simone Martini in der Unterkirche zu Assisi und eine sienesische Madonna (Nr. 1) in der Galerie zu Braunschweig.

S. Salvatore scheinen Kopien der Einzelfiguren von heiligen Bischöfen zu sein, die wir in S. Maria in Porto und S. Chiara zu Ravenna bemerkten. Der aufgespannte gemusterte Teppich hinter dem Sitze der Madonna und die beiden Halbfiguren von Engeln, die dahinter sichtbar werden, alles das sind Elemente, die wir bereits auf früher besprochenen Arbeiten der Schule verwendet sahen, und die Darstellung im Tempel in der Lünette der Eingangswand der genannten Kapelle erinnert in Haltung und Anordnung der Figuren auf das lebhafteste an die gleiche Scene auf dem Bilde des Giovanni Baronzio in der Pinakothek zu Urbino. Die Typen, die dieser jüngere Künstler in seinen Fresken in S. Salvatore bringt, sind denen der früher besprochenen Künstler durchaus ähnlich, nur sind sie kräftiger und voller, die Hände sind besser bewegt, aber ebenso schmal und knochenlos mit langem Daumen. Besonders charakteristisch für seine künstlerische Herkunft ist der breitansetzende nach oben dünner werdende Hals und das grosse weit ausgeschwungene Ohr. Was dieser Künstler Neues bringt, was ihn über seine Vorgänger hinaushebt, ist seine Vorliebe für Architektur. Man sieht auf einem der Prosdocimusbilder in ein Kircheninneres mit Hauptschiff und Seitenschiffen, auf dem Altar steht ein Kelch, und dahinter ist ein Altarwerk aufgestellt mit den Bildern der Maria und zweier Heiliger, auf dem anderen Fresko derselben Legende hat der Künstler versucht das Innere eines Zimmers mit perspektivisch verkürzter kassetierter Decke zu geben. Allerdings ist es beim Versuche geblieben, diese ganze Architektur erinnert immer noch an Kulissen, die dritte Dimension zu gestalten bleibt dem Künstler noch versagt, es ist kein Platz für die Figuren im Raum, sie drängen sich, und ihre Köpfe sind übereinander aufgereiht. Auch das Kolorit auf seinen Bildern hat jenen zarten rötlichen Ton, den wir schon bei Besprechung der Arbeiten in Ravenna hervorhoben und der in einem so glücklichen Einklange zum ganzen Charakter dieser Malereien steht.

Dieser Künstler ist von allen bisher besprochenen der fortgeschrittenste, aber er ist nicht von ihnen zu trennen und bildet ein weiteres Glied in ihrer Kette. Wenn Julius von Schlosser zwischen seinen Arbeiten in S. Salvatore und den Pfeilerfresken in S. Niccolò in Treviso einen Zusammenhang erblickt, so muss man dieser Ansicht durchaus zustimmen, denn der Charakter dieser Fresken ist derselbe wie in jenen Arbeiten in S. Salvatore. Die Hand dieses Künstlers glauben wir auch in den Fresken der ersten Kapelle rechts vom Chor in S. Niccolò in Treviso zu erblicken, und auch der Ursula-

cyklus im Museo Civico steht, wie schon Schubring bemerkte, den Arbeiten des Meisters in S. Salvatore sehr nahe. Es ist eben der Einfluss jener riminesischen Künstler, der sich nun auch in der trevisanischen Lokalschule geltend macht. Jene Arbeiten in S. Salvatore haben Schule gemacht und die trevisanischen Künstler daran gelernt; vielleicht auch mögen noch andere eigenhändige Werke jener Riminesen damals geschaffen worden sein, von denen wir keine Kenntnis mehr haben. Jedenfalls aber sind jene Fresken in S. Niccolò zu Treviso sowie der nach Schubring nach 1400 entstandene Ursulacyklus im Museo Civico ein Beweis dafür, dass die Schule von Rimini auch in der venetischen Landschaft fruchtbringend gewirkt hat. Dass man diesem Zusammenhang noch nicht früher auf die Spur gekommen ist hat seinen Grund darin, dass man sich für die künstlerischen Darbietungen kleinerer Geister im Trecento mit dem vagen Begriffe einer Schule Giottos begnügt und die einzelnen Persönlichkeiten vornehm als quantité negligeable zu behandeln sich gewöhnt hat.

In der im Jahre 1361 gegründeten im 18. Jahrhundert gänzlich umgebauten Kirche S. Francesco im kleinen Freistaat San Marino ist neben dem Chor vom alten Bau ein Teil einer Kapelle stehen geblieben. Daselbst befindet sich zwischen zwei Mauern ein nur bei Kerzenlicht sichtbares Fragment von der Hand eines Künstlers der Schule, die uns hier beschäftigt. Dargestellt ist die Anbetung der Könige. Die auf einem reichen Throne sitzende Jungfrau hält das mit einem Hemdchen bekleidete Kind auf dem Schoosse, welches die Hände dem vor ihr knienden und die Füsschen küssenden ältesten König entgegenstreckt. Daneben steht Joseph und hält das dargebrachte mit Gold gefüllte Gefäss in Händen. Mehr ist nicht erhalten, und von dem knienden König nur noch der obere Teil der Gestalt. Die Typen haben grosse Verwandtschaft mit den Malereien, die uns in Ravenna entgegengetreten sind.[1]

[1] cf. Rassegna d'arte 1901, p. 129.

VI.

DIE BOLOGNESEN.

Wer sich, wie Crowe und Cavalcaselle treffend bemerken, aus der Schilderung Malvasias einen Begriff von der Malerei in Bologna machen wollte, würde eine ganz falsche Anschauung gewinnen. Hört man ihn, so wäre autochthon und aus sich selbst entstanden diese Kunst wie ein Geschenk der Götter der glücklichen Bononia zu Teil geworden. Lange hat man dieser Legende geglaubt, schüchtern nur haben sich hier und da vereinzelte Hinweise auf entscheidende Einflüsse geltend gemacht. Was in dieser Beziehung geäussert war, ist in Crowe und Cavalcaselles fleissiger Zusammenstellung in dem über die bolognesische Malerei handelnden Kapitel angegeben worden. In den nachfolgenden Zeilen nun soll versucht werden, eine Entwickelung der bolognesischen Malerei von dem Zeitpunkte an, da sie sich greifbar unseren Blicken darstellt, zu geben, wobei es sich herausstellen wird, dass die grosse entscheidende Wendung, die die italienische Malerei durch das Auftreten Giottos erfuhr, auch hier ihre Wirkung ausübte, weniger allerdings in Form eines Bruches mit dem Altüberkommenen, als vielmehr dadurch, dass durch Zuführung neuer lebensvoller Elemente dem alternden Organismus frische Kräfte zugeführt wurden. Nicht um eine Geschichte der frühen bolognesischen Malerei soll es sich handeln, sondern nur um eine Darlegung des Eintretens wichtiger Einflüsse, welche aus den Werken zu dem Beschauer sprechen. Deshalb beschränkt sich diese Darstellung auch darauf, dies an einigen wenigen Arbeiten hervorzuheben, wobei für die anderen Werke der betreffenden Künstler auf die Aufzählung derselben bei Crowe und Cavalcaselle hingewiesen sein mag.

Alle die bolognesischen Künstler des Trecento, mit denen wir uns im Folgenden zu beschäftigen haben, haben in der kleinen vor Porta d'Azeglio gelegenen Kirche Mezzaratta gearbeitet, woselbst noch heute, allerdings in teilweise sehr traurigem Zustande, ihre Fresken zu sehen sind. Da dieselben nirgends vollständig beschrieben sind, so möge hier kurz angegeben werden was heute noch vorhanden ist.

Eingangswand.

1. Christi Geburt. Vor der strohgedeckten Hütte sitzt Maria und hält den Neugeborenen im Arme. Mit der Hand prüft sie die Temperatur des Badewassers für den Kleinen, welches in einem Becken zu ihrer Seite steht. Davor kniet Joseph und schüttet aus einer Kanne Wasser in das Becken. Auf der anderen Seite befindet sich die Krippe, bei welcher Ochs und Esel ruhen. Zur Rechten ist die Anbetung der Hirten dargestellt, welche von Engeln auf den neugeborenen Erlöser hingewiesen werden. Auf der linken Seite ruht in einem Bett ein Kranker, an dessen Lager eine vom Rücken gesehene Gestalt, den Kopf in die Hände gestützt, sitzt, während am Kopfende ein Engel, die Hände wie segnend ausgebreitet, steht. Darüber erscheint von Engeln umgeben Maria. Der ganze übrige Raum ist von Engeln erfüllt, die staunend den Neugeborenen betrachten, musizieren, beten und Gaben darbringen.

2. Beschneidung Christi.

Linke Wand, obere Reihe.

1. Anbetung der Könige.

2. Ein kniender Stifter, neben dem noch zur Hälfte sichtbar ein ihn der Madonna empfehlender Heiliger steht. Von dieser ist nichts mehr zu sehen.

3. Fragment des bethlehemitischen Kindermordes.

4. Himmelfahrt Christi. In einer mit Bäumen bestandenen Felsenlandschaft steigt Christus, völlig unbekleidet, zum Himmel empor. Er hat das Haupt erhoben, die Linke an die Brust gelegt und die Rechte etwas ausgestreckt. Ihm zur Seite stehen Engel.

5. Madonna mit Kind. Vor einem von schwebenden Engeln gehaltenen gemusterten Vorhange sitzt Maria. Auf ihrem Schoosse kniet das unbekleidete Christuskind und hält sich mit der Linken am Mantel der Mutter, während es sich zu einem ihm von einem Engel empfohlenen knienden Kinde hinabbeugt und ihm das Händchen entgegenstreckt.

Linke Wand, untere Reihe.

1. Fragment von Köpfen.

2. Christi Krankenheilung. Zur Linken sitzt Christus in einem Hause und segnet drei zu ihm aufblickende Krüppel. Durch das geöffnete Dach lassen drei Jünglinge an Seilen einen Kranken zu Christus hinab. Rechts stehen Männer, und ein geheilter Kranker trägt auf dem Rücken sein Bett davon. Er bleibt einen Augenblick stehen und zeigt mit der Hand einem ihn befragenden auf Krücken gehenden Kranken den Weg zum Hause des Erlösers.

3. Krankenheilung und Wunder am Teiche Bethesda. Links sitzt Christus unter einer Art Baldachin von den Aposteln umgeben und segnet einen vor ihm knienden Kranken. Daneben heilt er durch seinen Segen einen in einem Bette sitzenden Kranken, der mit anbetend erhobenen Händen zu ihm aufschaut. Rechts stehen Männer und besprechen das Ereignis. Darunter bewegt ein Engel mit seinem Stab das Wasser des Teiches, in dem sich ein Mann befindet. Andere Kranke knien am Ufer. Ein Mann hält ein krankes Kind im Arme und wartet bis die Reihe an ihn kommt. Daneben stehen zuschauende Männer.

4. Die Ehebrecherin vor Christus. Das sündige Weib wird mit gebundenen Händen von zwei Männern vor Christus gebracht. Dieser bückt sich nieder und zeigt auf vor ihm liegende grosse Steine. Zur Linken stehen zwei Zuschauer.

Rechte Wand, obere Reihe.

1. Sehr zerstört. Anscheinend der Betrug Jakobs. Ein alter Mann sitzt im Bette, hinter ihm steht eine Frau. Eine Gestalt mit einer Schüssel naht sich, daneben flieht ein Mann davon.

Geschichte Josephs.

1. Joseph wird von seinen Brüdern aus der Cisterne gezogen. Davor töten zwei von ihnen den Ziegenbock und färben Josephs Rock mit seinem Blute.

2. Joseph wird von seinen Brüdern den Ismaeliten verkauft.

3. Die Brüder überbringen dem alten Jakob die Nachricht vom Tode Josephs und zeigen ihm dessen blutbefleckten Rock.

4. Das Weib des Potiphar sitzt auf einem Bette und hat den Mantel des fliehenden Joseph ergriffen. Daneben verklagt sie ihn bei ihrem Manne, und Joseph wird von zwei Kriegern ins Gefängnis geführt.

5. Joseph erklärt dem thronenden Pharao seinen Traum. Am Boden knien die Räte des Königs.

6. Die Brüder knien vor Joseph. Daneben wird Simeon gebunden.

7. Die heimgekehrten Brüder öffnen vor Jakob ihre Säcke und finden ihr Geld darin.

8. Der Becher Josephs wird in Benjamins Sack gefunden, der Verwalter bringt den Knaben und den Becher vor Joseph, dieser giebt sich zu erkennen und umarmt und küsst den Bruder.

Rechte Wand, untere Reihe.

Sechs Geschichten aus dem Leben Mosis. Erkennbar sind nur noch zwei Darstellungen. Auf der einen bringt Moses den Israeliten die Gesetzestafeln; oben am Berge kniet Moses vor Gott. Die andere Darstellung zeigt wie Korah von der Erde verschlungen wird, zur Seite stehen Moses mit Aaron und Zuschauer. Am Himmel erscheint der Herr aus Wolken hervorsehend.[1]

Das Kirchlein Mezzaratta ist, wie Lanzi treffend bemerkt, für die Schule von Bologna was der Camposanto in Pisa für die von Florenz ist, eine Stätte, wo die besten Kräfte der Zeit Zeugnis ihres Könnens abgelegt haben. Man könnte den Vergleich noch weiter ausdehnen und hinzufügen, dass hier wie dort Kunstverständige sich bemüht haben das Dunkel zu lichten, welches die Schöpfer dieser Fresken umfängt. Masini, Bumaldo, Vasari, Malvasia, Lanzi, Rosini, Baldinucci, Agincourt, Crowe und Cavalcaselle und viele andere haben versucht der Schwierigkeiten Herr zu werden, die sich in jener kleinen Kirche dem Beschauer bieten, aber so viel Namen so viel verschiedene Meinungen, und Uebermalungen haben das Uebrige gethan, um die Verwirrung noch zu steigern. Die im Folgenden versuchte Zuweisung der Fresken an die einzelnen Künstler stützt sich auf eine lange und eingehende Prüfung derselben und der bolognesischen Malerei des Trecento überhaupt und basiert lediglich auf stilkritischer Untersuchung.

Gehen wir von dem Sicheren aus. Unter der Darstellung des Wunders am Teiche Bethesda[2] ist zu lesen: Jacobus fecit. Dieser Jacobus ist nicht zu verwechseln mit Jacobus Pauli, sondern heisst Jacopo degli Avanzi, und von seiner Hand sind verschiedene gut erhaltene Bilder in der Akademie zu Bologna, vor allem das grosse

[1] Die noch von Crowe u. Cavalcaselle erwähnten Darstellungen aus dem Buche Daniel sind heute nicht mehr sichtbar. Vielleicht befinden sich Reste von ihnen hinter den jetzt in der Kirche aufgestellten grossen Bücherschränken.

[2] Phot. Alinari 10523.

Altarbild Nr. 159, mit dem Tode und der Krönung Mariae, Darstellung im Tempel und Pietà, Szenen aus der Geschichte Christi sowie Einzelfiguren und Brustbilder von Heiligen,[1] ein Gemälde, welches völlige Uebereinstimmung in den Typen mit einer in der Galerie Colonna zu Rom befindlichen Kreuzigung zeigt, die ein bezeichnetes Werk Jacopos ist.[2] Den gleichen Charakter wie das genannte Werk hat eine Kreuzigung in der Galerie zu Bologna (Nr. 160). Diese drei Werke lassen einen Künstler von ausgeprägter Charakteristik erkennen, und auf Grund derselben kann ihm die Darstellung des Wunders am Teiche Bethesda in der Kirche Mezzaratta mit Bestimmtheit zugeschrieben werden. Bemerkenswert ist überdies die Uebereinstimmung der Buchstabenform der Unterschrift Jacobus fecit auf diesem Fresko mit der auf dem Bilde der Galerie Colonna. Der Maler giebt seinen Figuren ziemlich langgestreckte hagere Gestalten, lange ovale Gesichter, runde Stirnen, die das Haar halbkreisförmig umgiebt, hervortretende Backenknochen mit aufgesetzten rötlichen Lichtern, lange am unteren Ende etwas verdickte Nasen, zurückspringende Oberlippe, kleinen gekniffenen Mund, kräftig betontes rundliches Kinn. Besonders charakteristisch sind die kleinen, zuweilen etwas schrägstehenden geschlitzten tief in ihren Höhlen liegenden Augen mit schweren Lidern. Durch die Kleinheit der Augen und des Mundes erscheint bei den ohnehin schon langen Köpfen die seitliche Fläche der Wangen zu gross, und dies giebt dem Gesicht eine gewisse Leere und Leblosigkeit, die sich bei einigen Gestalten zu dem Ausdruck träumerischer Melancholie steigert. Allen diesen Köpfen ist eine Sanftheit und Milde eigen, die den Maler unter den anderen in der Kirche Mezzaratta unschwer erkennen lassen, die Bewegungen seiner Figuren sind ruhig und ohne Hastigkeit, die Gewänder zeigen grosse Flächen und wenig Falten, die Hände sind lang und schmal. Alle diese Züge finden sich auch auf dem Fresko des Wunders am Teiche Bethesda in der Kirche Mezzaratta, jedoch nur auf der linken Hälfte der Darstellung, die sich in zwei Teile gliedert:

Links Christus unter einer Halle sitzend von Männern umgeben und daneben von den Jüngern begleitet einen Kranken heilend, darunter der Engel, der mit einem Stab das Wasser des Teiches bewegt und ein darin befindlicher nackter Mann mit anbetend erhobenen Händen. Hier wird die Darstellung durch einen von oben bis unten durch die

[1] Phot. Alinari 12219.

[2] Dass der Künstler nichts mit jenem Avanzo zu thun hat, der in der Cappella S. Giorgio in Padua arbeitete, darf als ausgemacht gelten.

Mitte des Bildes gehenden Zwischenraum in zwei Hälften geteilt, eine Trennung, die auch durch die Verschiedenheit in den Grössenverhältnissen und Typen der beiden Gruppen zur Rechten und Linken dieser mittleren Scheidung verdeutlicht wird. Zeigt die linke Hälfte mit dem sitzenden und vor dem Krankenbette stehenden Erlöser lauter grosse Figuren und Köpfe von der beschriebenen sanften Art, so haben wir auf der rechten Seite des Bildes von dem im Bette sitzenden Kranken anfangend mit einem Male eine Verrückung des Augenpunktes und lauter kleine Figuren mit ganz anderen Köpfen und Bewegungen als auf der linken Seite des Bildes. Unheimlich aussehende Köpfe mit gefurchten Stirnen und funkelnden Augen, in denen das Weisse leuchtend hervortritt, lange tief herabgezogene Nasen mit messerscharfen Rücken, zusammengepresste Lippen und, besonders charakteristisch, tiefe von der Nase zum Mund gehende Falten und Furchen in den welken Wangen. Nichts von den sanften breitflächigen Gesichtern der linken Seite. Dieses alles lässt darauf schliessen, dass auf der rechten Seite der Darstellung ein anderer Künstler gearbeitet hat als auf der linken, und dieser Befund wird bestärkt durch den Platz, auf der sich die Inschrift Jacobus fecit befindet. Sie steht nämlich an der linken Seite der Darstellung direkt unter der Mitte des von uns Jacopo Avanzi zugeschriebenen Teiles. Vielleicht hat der Maler der rechten Hälfte hier seinerseits seinen Namen angebracht, von dem aber bei der grossen Zerstörung gerade dieser Stelle nichts zu sehen ist.

Dieselben kleinen Figuren, dieselben harten Züge in den Köpfen, dieselben hastigen Bewegungen wie auf der rechten Seite der vorher besprochenen Darstellung finden sich auf dem Fresko der Krankenheilung in Galiläa.[1] Durch die bessere Erhaltung dieser Darstellung ist es auch möglich, den Unterschied in der Faltengebung der Gewänder dieses Künstlers und Jacopo Avanzis zu erkennen. Bei jenem Meister fehlen die grossen Flächen, seine Gewänder haben tiefe Falten mit dunkeln Schatten, sein Christus trägt ein einfaches glattes Gewand und Mantel, während Jacopo Avanzi dem Erlöser ein gemustertes Unterkleid und kostbaren mit breiter Bordüre gezierten Mantel giebt. Auffallend ist auch der Unterschied in den Händen. Gegenüber Jacopos langen schmalen Händen bei dem Künstler dieser Darstellung, ebenso wie auf der rechten Seite der vorher besprochenen, kleine Hände mit kurzen Fingern. Unter diesem Fresko steht in kaum noch sichtbaren Lettern auf der rechten Seite die Unterschrift Symon fecit.

[1] Phot. Alinari 10522.

Es ist Simone genannt dei Crocifissi, der dieses Fresko und die rechte Seite des vorher besprochenen geschaffen hat. Von ihm sind verschiedene Werke in den Kirchen und der Akademie zu Bologna vorhanden, aus denen sein Stil deutlich ersichtlich ist. Seine Kruzifixe in S. Giacomo Maggiore und S. Stefano, die Krönung Mariae, (Nr. 164), die grosse Ankona mit der Krönung Mariae, der Kreuzigung, sowie Einzelgestalten und Halbfiguren von Heiligen (Nr. 163), eine weitere Kreuzigung und Krönung (Nr. 474) in der Akademie — alle diese beglaubigten und bezeichneten Werke zeigen dieselben Stileigentümlichkeiten wie sie uns auf den Fresken der Kirche Mezzaratta entgegentreten, das eigentümlich Harte und Gekniffene in den Zügen, die charakteristischen von der Nase zum Mund gehenden Falten. Der Kopf Christi auf dem Fresko der Krankenheilung in Galiläa ist identisch mit der Bildung der Köpfe auf den Kruzifixen Simones, so dass wir auch hier auf ganz sicherem Boden stehen, wenn wir die genannten Fresken der Kirche Mezzaratta Simone zuweisen. Auf Grund dieser beiden Arbeiten Simones können ihm die leider sehr zerstörten Fresken des vor der Madonna knienden Stifters[1] und des bethlehemitischen Kindermordes[2] an der linken Seite der oberen Wand als Werke, die er allein geschaffen hat, zugeschrieben werden. Von der Madonna, vor der der Stifter kniet, ist nichts mehr zu sehen; von dem neben ihm stehenden empfehlenden Heiligen nur noch der Unterkörper und die auf das Haupt des Knienden gelegte Hand. Der Heilige trägt eine Mönchskutte. Der Stifter selbst wird in einer zur Hälfte noch lesbaren Inschrift unter dem Fresko der oberen Reihe genannt: Hoc opus fecit fieri Michael de Choregio . . . . Auch die Darstellung des Kindermordes ist arg zerstört. Was noch sichtbar ist zeigt deutlich die Hand Simones in Typus und Bewegungen.

Die Darstellung der Beschneidung Christi[3] an der Eingangswand erscheint als eine gemeinsame Arbeit Simones und Jacopo Avanzis, deren Name auch darunter gestanden haben soll, heute jedoch nicht mehr zu sehen ist. Das Fresko hat durch Uebermalung viel von seinem Charakter eingebüsst, und es ist hier schwierig, die beiden Meister auseinander zu halten. Dennoch scheint eine Trennung möglich. Die Hand Jacopos ist erkennbar in den beiden Frauen zur Linken; von der Uebermalung abgesehen, spricht aus diesen Köpfen mit den

[1] Phot. Alinari 10522.
[2] Phot. Alinari 10523.
[3] Phot. Alinari 10521.

für Jacopo charakteristischen kleinen geschlitzten schräg stehenden Augen, dem sanften etwas nichtssagenden Ausdruck und der ganzen Haltung die Art des genannten Künstlers, während die übrigen Figuren dem Simone anzugehören scheinen. Der Kopf des zur Seite des Stifters stehenden Heiligen kehrt fast identisch wieder bei dem hl. Leonardus auf dem in der Akademie zu Bologna befindlichen Gemälde mit der Krönung Mariae, der Kreuzigung und Heiligen [1] (Nr. 163) dieses Künstlers, und die anderen Männertypen mit dem herabgezogenen Munde, den faltigen Gesichtern und dem stechenden Blicke der Augen lassen ebenfalls die Art Simones erkennen. Auch die eigentümliche Ohrform dieser Köpfe findet sich auf seinen anderen Arbeiten. Der kniende Sifter erinnert in Haltung und Tracht durchaus an das Stifterbildnis von der Hand Simones an der oberen Wand.

Die Anbetung der Könige,[2] das Fragment von Köpfen und die Ehebrecherin vor Christus [3] tragen alle Merkmale der Art Jacopo Avanzis an sich. Die ruhige sanfte Art dieses Künstlers spricht sich in diesen Figuren, in der Art ihrer Bewegungen, dem Fall ihrer Gewänder zur Genüge aus, um eine Zuweisung der genannten drei Fresken an Jacopo zu rechtfertigen. Die Maria auf der Anbetung der Könige mit dem ovalen etwas leeren Gesichte bemerken wir auch auf der grossen Ankona Nr. 159 in der Akademie zu Bologna, und auch die anderen Köpfe — man beachte besonders die Stellung der Augen und ihre Form — verraten deutlich ihre Entstehung von der Hand Jacopo Avanzis. Dasselbe ist ersichtlich in dem Fragment der vier Köpfe und der Darstellung der Ehebrecherin vor Christus. Hier lässt die bessere Erhaltung jeden Zweifel schwinden; Christus trägt dasselbe gemusterte Gewand und denselben Mantel mit breiter Bordüre wie auf dem Fresko des Wunders am Teiche Bethesda, und auch die Typen — man beachte auch hier wieder die Stellung der Augen — und der Fall der Gewänder bestätigen das Gesagte.

Eine grössere Darstellung der linken Wand haben wir noch nicht besprochen. Es ist die leider sehr zerstörte Himmelfahrt Christi, und von dieser durch ein im Cosmatenstile gehaltenes ornamentiertes Band getrennt eine sitzende Madonna mit dem Jesusknaben. [4] Die Verbindung dieser beiden Darstellungen wird hergestellt durch einen auf der Seite der Himmelfahrt knienden Stifter, der von einem der dort

[1] Phot. Alinari 10631.
[2] Phot. Alinari 10524.
[3] Phot. Alinari 10525.
[4] Phot. Alinari 10531.

zahlreich vertretenen Engel dem auf der anderen Seite befindlichen Christusknaben empfohlen wird. Maria, um anzudeuten, dass das Kind die Hauptperson sei, wendet den Kopf leicht zur Seite, während der Knabe auf dem Schoosse der Mutter kniend sich mit der Linken an ihrem Mantel hält, sich lebhaft zu dem Knienden herabbeugt und ihm das rechte Händchen entgegenhält. Maria aber umfängt den Sohn mit beiden Händen, damit er nicht falle. Diese ganz reizend komponierte Gruppe und die Himmelfahrt Christi zur Seite verraten die Hand desselben Künstlers, dessen eigentümlich freie Auffassung sich auch darin ausspricht, dass er den zum Himmel auffahrenden Heiland vollständig nackt ohne jede Umhüllung bildet, als habe er damit andeuten wollen, dass mit den Kleidern das Irdische, das leidvolle Dasein zurückgelassen und nur das Göttliche allein, in reiner Nacktheit, die reinste Liebe selbst, aufsteige zur Wiedergeburt in Gott. Die Gottesmutter aber, wie auf unserem Fresko auf einem mit reich gemustertem Teppich belegten Sitze thronend, der göttliche Knabe, der sich mit der einen Hand am Mantel der Mutter hält und die andere dem knienden Stifter entgegenstreckt, die Engel mit den dreieckigen Diademen im gelockten Haar, den schlanken zierlichen Hälsen, den reinen Stirnen, den geraden Nasen, dem kleinen Munde — sie alle finden sich wieder auf jener schönen Madonnendarstellung des Vitale (Nr. 203), bezeichnet Vitalis de Bononia fecit anno 1320,[1] in der Akademie zu Bologna. Es mag sein, worauf hingewiesen wurde, dass die Inschrift später von anderer Hand nachgefahren oder gefälscht worden ist, jedenfalls aber ist es zweifellos richtig, in dem Maler dieses Bildes, also in Vitale, den Künstler zu erkennen, der jenes Fresko der Himmelfahrt und der daneben befindlichen Madonna geschaffen hat. Nicht nur dieselbe Haltung der Maria und des Kindes hier wie dort, auch die Typen weisen darauf hin. Stirn, Augen, Nase, Mund und Hände der beiden Madonnen entsprechen sich vollständig, und auch das Lockenköpfchen des göttlichen Knaben, die hohe Stirn, das dicke Gesichtchen, das grosse Ohr finden sich auf beiden Darstellungen. Wir werden auf das Bild des Vitale in der Akademie noch zurückkommen, denn es gibt interessante Aufschlüsse über die künstlerische Herkunft des Malers, gleichzeitig sei aber auch auf ein anderes zweifellos dem Vitale gehöriges Werk hingewiesen, das alle Merkmale des Stiles dieses Künstlers an sich trägt. Es ist ein erst vor wenigen Jahren von der Tünche befreites Fresko der Madonna

[1] Phot. Alinari 12240.

im linken Seitenschiff von S. Martino in Bologna. Maria, bekleidet mit einem rosafarbenen Gewand und blauen Mantel, sitzt auf einem Kissen, sie hält das wie auf dem Gemälde Nr. 203 in der Akademie mit einem Hemdchen bekleidete Kind in den Armen und nährt es an ihrer Brust. Hinter ihrem Sitze ist ein von zwei Engeln gehaltener Brokatteppich aufgespannt, der dasselbe stilisierte Granatapfelmuster zeigt wie der Mantel der Madonna auf dem Bilde Nr. 203 in der Akademie, zwei andere halten schwebend eine Krone über dem Haupte der Gottesmutter, und am Boden knien, die Hände anbetend über die Brust gekreuzt, zwei etwas grösser gebildete Engel. Diese sind in Haltung und Typen eine fast genaue Kopie derjenigen, die auf dem genannten Madonnenbilde der Akademie zu den Seiten des Thrones knien. Ein Hauch von Poesie und Schönheit liegt über dieser Darstellung, die, in das von Vitale auch in seinen Fresken der Kirche Mezzaratta verwandte rötliche Licht getaucht, in der in ihr sich aussprechenden beglückenden Frömmigkeit und köstlichen Naivität uns anmutet wie ein Abbild der Ideen des Trecento selbst.

Eine Uebereinstimmung mit dem Stile dieser Arbeiten gewahren wir in dem grossen Presepio[1] an der Eingangsseite des Kirchleins Mezzaratta. Hier haben wir dieselben lieblichen Engel wie auf dem Fresko der Himmelfahrt, die wie Vögel den Raum durchschwirren, betend, Gaben darbringend und musizierend, während Maria und Joseph mit der Zurichtung des Bades für den Kleinen beschäftigt sind (Abbildung 11). Wie Malvasia berichtet, ist diese Darstellung ein Werk von der Hand des Vitale, der sich absichtlich des Raumes über der Thür bedient habe, um hier die Hütte zu errichten, in der das menschgewordene Wort das Licht der Welt erblickte, und auch wir erkennen, nachdem wir von anderen Werken des Künstlers ausgegangen sind, in Vitale den Urheber dieses Freskos. Betrachten wir nun diese blonden Engel etwas näher, diese fröhlich lachenden Gesichtchen mit den gesunden roten Backen und den vergnügten Augen, diese lieblichen seitwärts geneigten Köpfchen mit den gerippten Nimben, diese langen schleifenden Gewänder mit den tiefen Falten im geschmeidigen Stoffe, diese Art des Kniens und Aufblickens, diesen ganzen wie in Abendsonnengluten getauchten Engelreigen, so werden wir an jene lieblichen Gestalten erinnert, welche in der Apsis der Kirche S. Maria di Pomposa den thronenden Herrn lobsingend und musizierend umgeben. Eine eingehende Vergleichung mit Hülfe der Photographien ergiebt

[1] Phot. Alinari 10532.

dabei die überraschende Thatsache, dass es sich hier nicht nur um eine Aehnlichkeit des Stiles handelt, sondern dass Zug um Zug in den Typen, Gebärden und Gewändern eine so schlagende Uebereinstimmung herrscht, dass man in beiden Arbeiten die Hand ein und desselben Künstlers erkennen muss, des Vitale. Auch in der Farbengebung und dem beiden Darstellungen charakteristischen rötlichen Kolorit herrscht Uebereinstimmung. Jetzt wird es uns auch begreiflich, woher es kam, dass wir in den Malereien der Apsis der Kirche in Pomposa so wenig von Giottos Einfluss gewahren konnten, vielmehr auf die nähere Beziehung des Schöpfers dieser Arbeit zu dem sienesisch-umbrischen Kunstkreise hinweisen mussten. Nun wir aber in Vitale den hier beschäftigten Künstler entdeckt haben, wird der ganze Zusammenhang mit einem Schlage klar, und gleichzeitig ein ganz neues Licht auf die Entwicklung der bolognesischen Malerei geworfen. Vitale ist bisher immer mit Recht als der Künstler betrachtet worden, dessen Persönlichkeit von allen bolognesischen Trecentisten die erste greifbare ist, und von dem die übrigen bolognesischen Künstler seiner Zeit gelernt haben. Er ist gewissermassen der Stammvater einer Künstlergeneration, und es ist von der grössten Wichtigkeit, seiner künstlerischen Entwicklung und damit dem Kerne des Wesens der bolognesischen Malerei des Trecento auf die Spur zu kommen. Malvasias Angabe, dass Vitale ein Schüler des Miniators Franco gewesen sei, kann angesichts der Arbeiten Vitales nicht bezweifelt werden. Die miniaturartig feine Ausführung seines Bildes in der Akademie zu Bologna (Nr. 203), die liebevolle Durchbildung der Einzelheiten, das helle klare Kolorit und die reiche Vergoldung weisen schon darauf hin, besonders aber wird dies ersichtlich bei Betrachtung der Fresken in der Kirche Mezzaratta und S. Maria di Pomposa. Diese rundlichen Engelsköpfe mit den rötlichen Lichtern auf den vollen Wangen, der Fall ihrer Gewänder, die dichte Ausfüllung des Raumes bezeugen, dass Vitale der Schule eines Miniators entstammt. Franco aber war, wie aus den bekannten Worten Dantes im elften Gesang des Purgatorio zu entnehmen ist, ein Schüler jenes Oderigi da Gubbio,[1] also eines Umbrers, den Vasari einen «eccellente Miniatore in que' tempi» nennt, wenngleich — wie Vasari hinzufügt — «fu molto migliore maestro di lui Franco Bolognese Miniatore».[2] Hieraus wird es ersichtlich wie Vitale zu den umbrischen Stileigentümlichkeiten kommt, die sich in seinen Arbeiten

[1] Er arbeitete auch 1268 und 1271 in Bologna cf. C. u. C. It. A. IV, p. 3.
[2] Vasari I, p. 321 ff.

bemerkbar machen. Dass daneben sich starke sienesische Einflüsse geltend machen, wurde schon anlässlich der Besprechung der Chormalereien von Pomposa betont. Aber auch die Madonnen Vitales haben etwas, das unbedingt an die Madonnendarstellungen Simone Martinis erinnert in ihrer sinnig-contemplativen Art, und diese Beziehung kann man auch in der Gewandung erkennen. Den hinter dem Throne der Madonna Vitales aufgespannten grossgemusterten Teppich, den reich gemusterten Mantel der Madonna, die zur Seite des Thrones mit über die Brust gekreuzten Armen knienden Engel finden sich auch auf Simone Martinis grosser Maestà im Pal. Publico in Siena und auf der gleichen Darstellung Lippo Memmis in S. Gimignano. Auch Pietro Lorenzetti bringt die Engel in gleicher Stellung auf der 1340 datierten Madonna in den Uffizien. Was wir sonst von Vitale wissen ist äusserst wenig. Zugegeben, dass die Inschrift des Bildes Nr. 203 in der Akademie zu Bologna gefälscht ist, so haben wir eine dokumentarische Nachricht, die besagt, dass der Künstler im Jahre 1340 in der foresteria des Klosters S. Francesco zu Bologna gemalt habe,[1] und ferner wissen wir von einer datierten Madonnendarstellung aus dem Jahre 1345,[2] die sich ehemals in dem Kirchlein Madonna de' Denti in Bologna befand, heute aber verschollen ist. Aus diesen spärlichen Nachrichten geht hervor, dass Vitale in den vierziger Jahren in Bologna thätig war. Entscheidend war es nun für seine Entwicklung, dass er zur Ausmalung der Apsis der Kirche von Pomposa berufen wurde, denn hier sah er die zwischen 1317 und 1320 entstandenen Arbeiten Giulianos da Rimini im Refektorium der Abtei. Wann dieser Aufenthalt Vitales in Pomposa stattfand, wissen wir nicht, doch scheint er in die vor den Arbeiten in der Kirche Mezzaratta liegende Zeit zu fallen. Der Einfluss der Arbeiten Giulianos ist schon in der den knienden Stifter empfehlenden Madonna zur Seite des thronenden Christus in der Aspis zu Pomposa und in den hinter Maria stehenden heiligen Jungfrauen ersichtlich, die mit der Muttergottes des Giuliano in dem Refektorium die übermässige Schlankheit, die ungegürteten lang herabfallenden Gewänder und den breit ansetzenden, dann schlanker werdenden langen Hals gemeinsam haben. Hier hat Vitale dann auch von Giuliano das rötliche Kolorit übernommen, das wir sowohl auf seinen Arbeiten in Pomposa als auch in der Kirche Mezzaratta und an dem Madonnenbild in S. Martino in Bologna bemerken.

[1] Rubbiani a. a. O. p. 77.

[2] Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1678, p. 16. Abgebildet bei Agincourt, Tafel C.XXVII.

Alles dies sind Stileigentümlichkeiten, die von Giuliano von Rimini kommend, in seiner Schule sich weiter vererben und nun durch Vitales und, wie wir sehen werden, eines anderen bolognesischen Malers Arbeiten in Pomposa auch auf die in Bologna heimischen Künstler übergehen und das weitere künstlerische Schaffen derselben fruchtbringend beeinflussen. Dazu kommt noch ein Anderes. Wie wir oben bei Besprechung des ehemals an der Aussenseite der Kloster-anlage von S. Francesco in Bologna befindlichen Fresko des Francesco da Rimini gesehen haben, hat dieser Künstler in den dreissiger oder vierziger Jahren in Bologna gearbeitet.[1] Dass seine Arbeiten bei den hier angesessenen Künstlern Aufsehen erregt und zur Nachahmung angeeifert haben, geht aus der Vorrede zu Malvasias Felsina Pittrice vom Jahre 1844 hervor, woselbst Francescos Fresko eine «grandiosa pittura» genannt wird, worin «il fare e colorire dei rinomati maestri Simone di Bologna e Jacopo Avanzi» zu erkennen sei. Das ist allerdings richtig, wenn auch in anderem Sinne als in jenen Worten angedeutet wird, denn nicht ist Francesco da Rimini von Simone und Jacopo Avanzi abhängig, sondern umgekehrt haben die Bolognesen jenem das fare e colorire abgesehen. Wenn dann hinzugefügt wird, dass Francesco ein Zeitgenosse dieser beiden gewesen sei, so war doch wohl der Wunsch der Vater des Gedankens, denn Simone und Jacopo Avanzi arbeiteten sicher in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, während das Fresko Francescos da Rimini in den dreissiger oder vierziger Jahren entstanden sein muss.

Einen weiteren Beweis des Einflusses jener Riminesen auf bolognesische Künstler bilden die trecentistischen Malereien in den Nischen der Façade und der Seite der Kirche S. Giacomo Maggiore in Bologna.[2] Wie an S. Maria Novella in Florenz, so waren auch hier Gräber angebracht, und der obere Raum der Nischen bemalt. Diese Nischen wurden im Jahre 1478, als Giovanni II. Bentivoglio das schöne Portal der Kirche errichten liess, vermauert und blieben es, bis sie im Jahre 1885 geöffnet wurden. Aus unbekannten Gründen wurden sie sodann wieder bis auf eine vermauert, so dass sich die Betrachtung auf das eine hier befindliche Fresko, welches zudem sehr

[1] Rubbiani a. a. O. p. 77 erwähnt einen Petrus Pictor, der im Jahre 1348 eine Verkündigung im Refektorium gemalt hat. Vielleicht ist dieser Maler Petrus von Rimini gewesen, dessen Kruzifix in der Capella della Morte zu Urbania aufbewahrt wird.

[2] cf. Corrado Ricci in den Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, Bologna 1886, vol. IV, p. 62.

zerstört ist,[1] beschränken muss. Dargestellt ist die Auferstehung Christi: Oben erscheint Christus in der Glorie, rechts sitzt ein Engel am Grabe, von links nahen sich die drei Frauen. Noch heute bei der grossen Zerstörung ist der Charakter erkennbar, wie er beispielsweise in den Malereien der Kirche S. Maria in Porto fuori in Ravenna uns entgegengetreten ist. Corrado Ricci erwähnt in seiner Beschreibung der ehemals in diesen Nischen sichtbaren Malereien unter Nr. 11 eine Madonna mit Engeln und bemerkt, «s'avverte un' abbondanza nei partiti delle pieghe e una genialità nei volti, che tengono della scuola riminese. Anzi nel suo complesso tutta la gloria somiglia singolarmente a quella di S. Maria in Porto.» Also ein neuer Beweis für die Thätigkeit dieser Künstler in Bologna, deren Einfluss auf die bolognesischen Meister des Trecento nicht nur die Betrachtung aller bisher besprochenen Fresken in der Kirche Mezzaratta, sondern auch ein Gang durch die Pinakothek und die Kirchen Bolognas zur Gewissheit macht.

Wir wenden uns nun der Betrachtung der Fresken der rechten Wand in der Kirche Mezzaratta zu. Die Geschichte des ägyptischen Joseph ist, obgleich sehr zerstört, augenscheinlich von einer Hand gearbeitet, und auch der Name eines Künstlers, heute allerdings nicht mehr sichtbar, soll sich als Unterschrift unter dem achten Bilde befunden haben: Jacobus F. Dieser Jacobus hat mit Jacopo Avanzi nichts gemein, wie eine Vergleichung der Typen ergiebt, dagegen ist dieselbe Hand in einer Krönung Mariae (Nr. 11) in der Akademie wiederzuerkennen, welche Jacobus Pauli bezeichnet ist.[2] Die Typen dieses Künstlers haben etwas Hartes und Unerfreuliches. Die zurücktretende Stirne bildet mit der langen am unteren Ende etwas aufgebogenen Nase eine gerade Linie, die Augen blicken stier und lassen das Weisse hervorleuchten, deutlich sind die Säcke unter den Augen hervorgehoben, der Mund ist klein und hat vorspringende Oberlippe, das spitze Kinn tritt kräftig hervor. Die lockigen Haare sind bei den jüngeren Personen tief in die Stirn gelegt und vorne

[1] Es befindet sich an der Längsseite der Kirche in der Via Zamboni neben der kleinen Kirche S. Cecilia.

[2] Das die Anbetung des Kreuzes (Nr. 328) darstellende Jacopo di Paolo bezeichnete Temperagemälde in der Akademie zu Bologna, das Crowe u. Cavalcaselle unter den Werken des genannten Künstlers anführen, hat mit diesem nichts zu thun u. ist von der brutalen Art Jacopo Paulis himmelweit entfernt. Viel eher könnte man in diesem Bilde ein Werk des Vitale erkennen. Die beiden anderen Jacobus Pauli bezeichneten Bilder, eine Kreuzigung in der Akademie und der obere Teil einer Ankona in S. Giacomo Maggiore zu Bologna sind sowohl unter sich als auch von der oben genannten Krönung Mariae verschieden.

gerade abgeschnitten. Eigentümlich ungelenk sind die Füsse gezeichnet mit schematisch nebeneinander liegenden Zehen. Alle diese Stileigentümlichkeiten finden sich sowohl auf Jacopo Paulis Krönung Mariae als auch auf den genannten Fresken der Kirche Mezzaratta, so dass man wohl in diesem Künstler den Urheber der die Geschichte Josephs darstellenden Bilder vermuten darf. In ihm haben wir aber auch einen weiteren der bei der Ausmalung der Kirche von Pomposa beschäftigten Maler gefunden, und zwar hat er daselbst die Szenen aus dem alten Testament und der Apokalypse, die sich auf der rechten Seite des Mittelschiffes befinden, geschaffen. Einzelnes, wie z. B. die Gestalt des alten Jakob, der die Nachricht vom Tode Josephs erhält, erscheint in der Kirche Mezzaratta direkt von der gleichen Darstellung in Pomposa kopiert, und auch die Greisenköpfe auf den apokalyptischen Darstellungen der Kirche zu Pomposa haben ihr genaues Ebenbild in jenem Kopfe des greisen Jakob in der Kirche Mezzaratta. Das Gleiche gilt von der Art der Gewandung mit den breiten Flächen und den geradlinigen und dann wieder hakenförmigen Falten. Die gewundenen Säulen, welche die einzelnen Darstellungen in der Kirche Mezzaratta von einander trennen, hat Jacobus Pauli im Refektorium von Pomposa in den Fresken Giulianos da Rimini als Vorbild gesehen und sie mit unbedeutender Aenderung später wieder verwendet. Auch die Architektur, die wir auf den Josephsfresken gewahren, hat der Maler in der Kirche zu Pomposa bereits gebracht. So wäre denn in ihm ein neues Band gefunden, welches die bolognesische Malerei mit den Riminesen verbindet.

Die noch zur Betrachtung übrig bleibenden Fresken der rechten Seite in Mezzaratta, welche die Geschichte Mosis behandeln, zeigen einen von allen bisher betrachteten abweichenden Stil. Hatten bei diesen durchweg die in grossen Figuren dargestellten Menschen die Hauptrolle gespielt, und war ihnen gegenüber das Landschaftliche und Architektonische ganz zurückgetreten, hatten die flächenartig behandelten Gestalten dicht gedrängt den ganzen Bildraum eingenommen, so sehen wir uns in den Mosesgeschichten einem ganz anderen Prinzip gegenüber. Die Figuren sind klein und nehmen nur etwas über die Hälfte der Bildhöhe ein, sie haben Platz zum Stehen und bewegen sich freier. Dem Landschaftlichen ist eine Bedeutung zuerkannt wie bei keinem der vorher betrachteten Maler. Jäh abfallende Felsen türmen sich auf, Wege führen dazwischen hin, auf welchen Personen hinschreiten, dahinter sieht man Zelte errichtet. Da und dort steht ein Baum mit lebendig gezeichnetem Laubwerk. Man er-

kennt deutlich die Absicht des Malers, Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu scheiden. Die Figuren stehen und bewegen sich mit Sicherheit, die Gebärden sind eindringlich und das Mienenspiel verständlich. Im Gegensatz zu dem bei allen im vorhergehenden besprochenen Arbeiten beobachteten rötlichen Kolorit, ist in diesen Fresken das Grüne vorherrschend. Der Maler dieser Fresken gehört augenscheinlich dem Anfange des Quattrocento an und steht demjenigen nahe, der die Geschichte der heiligen drei Könige in der Cappella Bolognini in S. Petronio geschaffen hat. Auch die Fresken des Ugolino di Prete Ilario im Dome zu Orvieto sind, soweit man sie bei der Uebermalung, die sie erfahren, beurteilen kann, in diesem Zusammenhang zu nennen. Jedenfalls gehört der Maler, der die Mosesfresken in Mezzaratta geschaffen, dem sienesisch-umbrischen Kreise an. Mehr zu sagen ist aber einstweilen nicht möglich.

Fassen wir nun zusammen, was uns die Betrachtung der Fresken des Kirchleins Mezzaratta und der bolognesischen Malerei der Trecento überhaupt gelehrt hat, so haben wir bestätigt gefunden, dass die erste Anleitung zu dieser Kunstübung von den sienesischen Malern und den Miniatoren Umbriens erfolgte, eine Erscheinung, die uns bei Betrachtung der Arbeiten Vitales, des ersten Künstlers, von dem wir etwas Genaueres wissen können, deutlich entgegentrat. Dieser und sein Zeitgenosse Jacobus Pauli arbeiteten etwa um die Mitte des Jahrhunderts in der Kirche zu Pomposa und erfuhren daselbst den Einfluss des Giottoschülers Giuliano da Rimini, der zwischen 1317 und 1320 das Refektorium der Abtei mit seinen Fresken geschmückt hatte. Dieser Einfluss verbreitete sich besonders durch Vitale auf die von ihm abhängigen jüngeren bolognesischen Maler, und gleichzeitig drang das Neue durch Arbeiten anderer riminesischer Künstler in Bologna ein. Zeugnis hiervon legen die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstandenen Arbeiten der bolognesischen Maler in der Kirche Mezzaratta und ihre Tafelgemälde ab. Weder haben sie Giottos Einfluss direkt erfahren, wie Baldinucci will, noch sind sie, wie Malvasia glauben machen möchte, autochthon und aus sich selbst erwachsen, sondern das Neue wurde ihnen durch Vermittelung der riminesischen Künstler zu Teil, und aus den Stileigentümlichkeiten dieser und ihrer von Hause aus mitgebrachten Begabung setzen sich die Elemente ihrer Kunst zusammen. Von einer bolognesischen Schule in Trecento zu sprechen ist sonach nicht gerechtfertigt, sondern die Künstler in Bologna bilden nur einen Teil der grossen romagnolischen Schule, deren weitere Glieder wir noch zu betrachten haben werden. Wie lange diese

primitive Kunstübung in Bologna sich hielt, erkennt man aus den 1467 und 1469 datierten Arbeiten Michele di Matteo Lambertinis in der Galerie zu Bologna, während um diese Zeit in Florenz, Padua und Mantua Kunstwerke höchster Vollendung geschaffen wurden. Erst gegen Ende des Jahrhunderts entsteht in Francesco Francia in Bologna ein bedeutenderer Meister, und gleichzeitig wirken von Ferrara kommend Francesco Cossa und Lorenzo Costa, die den gewaltigen von Mantegna ausgehenden Einfluss mit Francias weicher Empfindung harmonisch vereinen, und in deren gemeinsamem Schaffen der Höhepunkt und der Abschluss der älteren bolognesischen Malerei zu erblicken ist.

VII.

DIE ARBEITEN DER SCHULE IN FAENZA, FORLI UND FERRARA.

Vasari[1] und nach ihm Lanzi[2] berichten von einem Schüler Giottos mit Namen Pace aus Faenza, dessen Arbeiten in Bologna, Forlì und Assisi Vasari mit dem Bemerken anführt, dass Pace ein tüchtiger Künstler gewesen, besonders aber in Gemälden mit kleinen Figuren seine Fertigkeit gezeigt habe. Von den von Vasari erwähnten Werken des Künstlers ist heute nichts mehr erhalten. Dass derselbe in Assisi gearbeitet hat, geht aus einem Ausgabebuch des Klosters S. Francesco hervor, wonach am 21. Dezember 1354 dem «Pace pittore» fünf Gulden ausbezahlt wurden.[3] Weiter ist aus seinem Leben nichts bekannt, und von ihm zugeschriebenen Werken bewahrt heute die Pinakothek von Faenza zwei Tafeln, die indessen im Stile nicht miteinander übereinstimmen. Die eine zeigt die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Johannes d. Täufer, Petrus, Magdalena und Paulus, darüber befindet sich eine Darstellung der Verkündigung. Wie schon Crowe und Cavalcaselle bemerken, ist dieses eine schwache Arbeit aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die irgend einem vergessenen lokalen Künstler angehören mag. Von grösserem Interesse ist die andere in derselben Galerie dem Pace zugeschriebene Altartafel. Dieselbe zeigt in der Mitte die thronende Jungfrau, die das bekleidete Kind auf dem Schoosse

[1] I, p. 405.
[2] Storia Pittorica IV, p. 42.
[3] Thode, Franz v. Assisi, p. 284.

hält. Dieses segnet mit der Rechten und hält in der Linken ein Buch. Hinter dem Throne ist ein gemusterter Teppich ausgespannt, und am Fusse stehen die Stifter, Mann, Frau und Kind, mit anbetend erhobenen Händen. Dem Mittelbild zur Seite stehen je drei Heilige, wie dieses in schöner gotischer plastisch hervortretender Umrahmung und durch kleine Säulen von einander getrennt. Zur Linken Christophorus, Clara, Johannes der Täufer, zur Rechten Katharina, Franziskus, Ludwig. Ueber dem Madonnenbilde befindet sich eine Darstellung der Kreuzigung, von den oberen Seitenbildern sind nur noch vier erhalten, die nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platze stehen. Es sind dies Christus im Garten von Gethsemane am Berge knieend, die Gefangennahme Christi, die Grablegung und zwei Heilige, Laurentius und Antonius. Betrachten wir zunächst die Mittelgruppe der Madonna mit dem Kinde, so macht sich eine grosse Verwandtschaft mit der gleichen Darstellung des Giovanni Baronzio in der Galerie zu Urbino bemerkbar. Es ist derselbe Typus auf beiden Bildern, der rundliche Kopf, die gerade Nase, der kleine Mund und das kräftig vortretende runde Kinn. Die kleinen, von den Lidern halb verdeckten Augen, der breite Nasenansatz, die Form der Hände, Füsse und Ohren und die ängstliche Fältelung der Gewandung zeigen auffallende Aehnlichkeit auf beiden Bildern, und solche findet sich auch in der Darstellung der Kreuzigung. Dass auch, besonders in den stehenden weiblichen Heiligen, die Art des Giuliano von Rimini zu erkennen ist, wie Crowe und Cavalcaselle mit Recht bemerken, erscheint nicht verwunderlich, ist doch auch Giovanni Baronzio aus der Schule Giulianos erwachsen, dagegen ist Pace fortgeschrittener als Giuliano, wie bei einem Vergleiche der stehenden Heiligen auf beiden Darstellungen deutlich ersichtlich ist. Pace steht in seinem Können auf der Stufe Giovannis und seine Stärke liegt, wie auch Vasari schon bemerkt hat, in der Wiedergabe kleiner Figuren, wie denn die kleinen, leider arg zerstörten Szenen aus dem Leben Christi mit ihren wenigen Figuren gerade das Wesentliche eindrucksvoll hinzustellen wissen. Auch die ganz miniaturhaft gehaltenen Brustbilder von Heiligen über den Säulen der unteren Umrahmung zeigen die Fertigkeit des Künstlers auf diesem Gebiete. Wir haben also im Pace einen neuen Maler kennen gelernt, der in engster Beziehung zu den bereits besprochenen Künstlern steht und ein weiteres Glied der romagnolischen Schule bildet.

Von Ottaviano da Faenza, den Vasari ebenso wie den Pace einen Schüler Giottos nennt, erwähnt dieser Kunstschriftsteller verschiedene Werke in Ferrara, Faenza und Bologna, die heute alle nicht mehr

vorhanden sind. Die Akademie in Faenza bewahrt ein dem Ottaviano zugeschriebenes Kruzifix, das indessen nichts von der neuen mit Giotto in Beziehung zu setzenden Ausgestaltung dieses Gegenstandes zeigt, sondern noch ganz in der altertümlichen Art eines Margaritone oder Cimabue gehalten ist. Der Erlöser nach alter Weise mit vier Nägeln am Holze befestigt, hat den Kopf in krassem Schmerzensausdruck zur Seite geneigt, der Körper ist stark ausgebogen, scharf und trocken ist die Muskulatur herausgearbeitet, die Farbe hat jenen für die ältere Kunst charakteristischen ins Grünliche spielenden Ton. Zu den Seiten des Gekreuzigten stehen Maria und Johannes in ganzer Figur, unten kniet die kleine Gestalt des Stifters. Die Bezeichnung Ottaviano, den Vasari einen Schüler Giottos nennt, kann hier nicht zutreffen, und man muss es sich somit versagen, sich aus diesem Werke einen Begriff von des Künstlers Art zu machen. Von zwei anderen faentiner Künstlern dieser Zeit nennt das Archiv von S. Vitale in Ravenna die Namen Maso und Bindino, welche im Jahre 1314 in Ravenna gearbeitet haben.[1] Von diesen Werken ist jedoch nichts erhalten.

Einen bedeutenderen Künstler finden wir in der Person des Bittino da Faenza in Rimini thätig, dessen Hauptwerk, die Legende des hl. Julianus, in S. Giuliano zu Rimini aufbewahrt wird. Erst in neuerer Zeit[2] sind Dokumente zu Tage gefördert worden, die einiges Licht auf diese Künstlerpersönlichkeit werfen. Bittino stammt aus Faenza, war aber schon im Jahre 1398 in Rimini ansässig, woselbst er heiratete, wie aus einem vom 12. November desselben Jahres datierten und von Tonini veröffentlichten Notariatsakt hervorgeht. Er wird darin erwähnt als Bictinus pictor «olim de Faventia et nunc de cont. S. Innocentie Civit. Arim». Vor 1427 war Bittino bereits gestorben, denn seine Frau war, wie aus einem anderen Dokumente ersichtlich ist, damals bereits zum zweiten Male mit einem gewissen Giovanni di Benedetto vermählt.

Das in S. Giuliano zu Rimini befindliche Gemälde des Bittino ist eine aus 13 kleinen Abteilungen bestehende Altartafel, welche die Legende des Heiligen veranschaulicht, und in deren Mitte dieser selbst in ganzer Figur in pelzgefüttertem Gewand und Mantel, die Palme des Märtyrers in der Linken, dargestellt ist. Zu seinen Füssen kniet eine kleine schwarzgekleidete Gestalt, anscheinend eine Frau, in der wohl die Mutter des Heiligen, die in gleicher Weise gebildet auch

[1] Corrado Ricci, La Galleria di Ravenna, Ravenna 1898, p. 17.

[2] cf. Atti e memorie della R. deput. di storia patria per le prov. di Romagna, Bologna 1863, p. 161, sowie Tonini, l. c. IV, p. 394.

auf dem ersten Legendenbilde neben ihrem Sohne steht, zu erkennen ist. Die zwischen den Füssen des Heiligen befindliche restaurierte Inschrift lautet:

Bictinus fecit
hoc opus
fecit fieri dn.
Simon abbas M. Sci.
Juliani sub ano domini
Mil. C. . . . VIII . . . .

Die Thatsache, dass die erste Reihe der Inschrift Bictinus fecit einen anderen Schriftcharakter aufweist als der folgende Teil, lässt darauf schliessen, dass dieser letztere später hinzugefügt wurde. Tonini las im Jahre 1863 die Jahreszahl der letzten Inschriftsreihe Miles . . CCCVIIII und ist der Ansicht, dass der ausgefallene Buchstabe ein C ist, wodurch das Jahr 1409 als Entstehungszeit des Bildes feststünde, heute ist nur noch das oben Angegebene erkennbar. Thatsächlich aber war von 1401 bis 1427 ein Simon Abt des Klosters S. Giuliano in Rimini, so dass die von Tonini angegebene Jahreszahl wohl als die richtige gelten kann.

Eine Beschreibung der Legendenszenen ist von Crowe und Cavalcaselle[1] gegeben worden, worauf hingewiesen sein mag. Die miniaturartige Feinheit der Ausführung und die nach erfolgter Reinigung der Tafel erkennbare Kraft und Tiefe der Farbengebung weisen darauf hin, dass Bittino seine Schule im Kreise des bolognesischen Künstler durchgemacht hat, wo diese auf die Ausbildung der Details gerichteten Bestrebungen zu Hause waren und noch heute aus den Werken eines Vitale und Jacopo Avanzi zu dem Beschauer sprechen. Betrachtet man im einzelnen diese wundervoll ausgeführten Legendenbildchen auf der Tafel des Bittino, so springt der Zusammenhang mit den genannten bolognesischen Künstlern deutlich ins Auge, und ein Vergleich mit dem grossen Altarbilde des Jacopo Avanzi (Nr. 159) in der Pinakothek zu Bologna wird das Gesagte vollauf bestätigen. Auch Jacopo Avanzi versucht sich in schüchternen Andeutungen der Landschaft und Architekturbildungen, etwas wie ein erster Versuch einer perspektivischen Raumbildung macht sich beispielsweise in der Szene der Schriftauslegung des zwölfjährigen Jesus im Tempel bemerklich, und auch in den Kopftypen beider Künstler ist eine Verwandtschaft erkennbar. Freilich ist Bittino weit vorgeschrittener, seine Landschaften, die

[1] It. A. IV, p. 44.

von ihm gebrachten Ausblicke auf das Meer mit aufragenden Klippen, die wogende Meeresfläche selbst, die Wellen, die sich schäumend am felsigen Gestade brechen, alles das muss geradezu in Erstaunen setzen und rechtfertigt vollauf die Lobeserhebung, die Lanzi unserem Maler spendet. Wo mag er dergleichen gesehen haben? In Bologna nicht, und soll man annehmen dürfen, dass die Naturbeobachtung allein ihn solches gelehrt hat? Unwillkürlich schweifen die Gedanken nach Assisi zu Giottos letzten Arbeiten in der Unterkirche von S. Francesco, wo dieser Grosse in der Magdalenenkapelle sich ähnliche Probleme stellt. Ob Bittino in Florenz gewesen, mag dahingestellt bleiben, eine Abhängigkeit von gleichzeitigen florentiner Meistern können wir nicht entdecken, und wie Crowe und Cavalcaselle hier die Art des Orcagna erkennen können, vermögen wir nicht einzusehen. Was Bittinos Legende des hl. Giuliano lehrt, ist dieses, dass er aus der Schule der gleichzeitigen bolognesischen Künstler stammt und vielleicht Giottos Arbeiten in Assisi gesehen hat. Die Naivität und Reinheit, das zarte Empfinden und die harmonische Farbengebung hat Bittino mit den bolognesischen Künstlern und der ganzen romagnolischen Schule, wie sie uns in ihren verschiedenen Erscheinungen bisher entgegengetreten ist, gemeinsam, und auch in ihm haben wir einen Vertreter dieser Schule zu erkennen und zwar einen solchen, der ihre Bestrebungen zu hoher Vollendung geführt hat. — Zwei weitere dem Bittino zugeschriebene Bilder bewahrt die Pinakothek zu Faenza. Das eine ist eine Darstellung der thronenden Madonna, hinter deren Sitz zwei Engel einen Teppich ausgespannt halten. Darunter stehen die Heiligen Franz, der Erzengel Michael, Ludwig, Catharina und Clara. Im Vergleich zu dem besprochenen Altarwerke in S. Giuliano zu Rimini ist dieses Bild noch befangen und altertümlich, die fünf Heiligen zeigen eine byzantinisch steife Haltung, und auch die Madonna mit ihrem über den Kopf gezogenen Mantel erinnert an die byzantinisierende ältere Richtung eines Cimabue. Dagegen sind die Köpfe in jener anmutsvoll weichen Art gehalten, die sich auch in dem Altarwerk zu Rimini bemerkbar macht. Jedenfalls ist der Schritt von diesem Bilde zu der Legende des hl. Giuliano ein weiter, und das Madonnenbild müsste, wenn es überhaupt dem Bittino zugeschrieben werden darf, in eine frühe Jugendzeit des Künstlers verlegt werden. Das Gleiche gilt von dem anderen erwähnten Bilde der Galerie zu Faenza, einer kleinen Tafel mit zwei Heiligen. Es ist augenscheinlich von derselben Hand geschaffen wie die eben besprochene Madonnendarstellung, kann aber mit Bittinos Altarwerk in Rimini keinen Vergleich aushalten.

Den Guglielmo da Forlì nennt Vasari[1] einen Schüler Giottos, der unter anderem den Hochaltar von S. Domenico in seiner Vaterstadt gefertigt habe, und Lanzi[2] spricht von Freskogemälden für die Franziskaner, die ebenso wie die von Vasari erwähnten Arbeiten nicht erhalten sind. Dagegen befindet sich in der Pinakothek zu Forlì ein Fragment eines Freskobildes bezeichnet Guglielmo Organi, welches nach Crowe und Cavalcaselle aus der chiesa di Schiavonia stammt, und für welches diese Forscher gestützt auf lokale Traditionen einen Maler mit Namen Baldassare in Vorschlag bringen, dessen im Jahre 1354 in Forlì Erwähnung geschieht. Wie dem auch sei, jedenfalls haben wir in diesem Freskofragmente eine hervorragende Arbeit eines forlivesischen Künstlers des 14. Jahrhunderts vor uns, wenn wir auch seinen Namen nicht mit Bestimmtheit anzugeben wissen. Es ist der Rest einer Anbetung der Könige und damit verbunden die Darstellung dreier Heiliger. Vor einer Landschaft mit tafelartig abgestuften grauen Felsen, in der zur Linken die Mauern einer Stadt sichtbar werden, stehen in ruhig feierlicher Haltung Paulus mit Buch und Schwert in den Händen und bekleidet mit grünem Untergewand und rotem Mantel, Petrus Buch und Schlüssel haltend in rotem Gewande und gelbem Mantel, und hinter ihnen Hieronymus im Purpur seiner Kardinalswürde. Neben Paulus schiebt sich eine Felswand kulissenartig vor, und daneben steht der jüngste König in weissem Gewande und gleichfarbigem gelbgefütterten Mantel, unter dessen Enden er die Hände verbirgt. Er hat den Blick auf die nicht sichtbare Gruppe der hl. Familie gerichtet und wartet bis die Reihe an ihn komme, seine Gabe darzubringen. Seine edle feierliche Haltung, der von rötlichen Haaren umgebene Kopf mit den feinen Zügen, das reine Weiss seiner Gewandung lassen in dieser Gestalt eine der schönsten Bildungen der Schule erkennen. Dahinter wird ein Knecht mit drei Pferden sichtbar. Erinnert dieser jugendliche König noch im Ausdruck an den weissgekleideten Jüngling auf der gleichen Darstellung in S. Chiara zu Ravenna, auf der wir auch die Landschaft mit den grauen treppenartig abgestuften Felsen vorgebildet fanden, so ist das Fragment in Forlì doch bedeutend vorgeschrittener und verrät die Hand eines vollkommeneren Künstlers. Die Typen sind edel, sanft und würdevoll, die älteren Heiligen sind Ehrfurcht erweckende Gestalten, die Gewandung einfach und würdig, harmonisch sind die Farben zu ein-

---

[1] I, p. 405.
[2] l. c. p. 37.

ander gestimmt und erhöhen die Feierlichkeit dieses Zusammenseins. Diese heiligen Gestalten reden eine Sprache, die auszudrücken eigentlich nur das Trecento fähig war, nicht etwa trotz, sondern recht eigentlich wegen seiner primitiven Ausdrucksmittel und der ihm eigenen Gefühlsinnigkeit. Das folgende Jahrhundert mit seinem Ringen nach immer neuen kräftigen und sprechenden Motiven, mit seinem Bestreben der Natur möglichst nahe zu kommen, lässt gerade jenes Element vermissen, auf das es der christlichen Kunst vor allem ankommen musste, und das dann erst im 16. Jahrhundert, an das anknüpfend, was schon im 14. Jahrhundert vorgebildet war und nach Ausdruck rang, erreicht wurde, nämlich das allgemein Menschliche, Typische eines der Welt des Willens und der Erscheinung abgewandten Daseins. Das ruhig contemplative Zusammensein der oben erwähnten Heiligen im Sinne einer santa conversazione findet in der Darstellung jenes Freskofragmentes in Forlì sprechenden Ausdruck, und unwillkürlich schweifen von ihm die Gedanken zur sonnigen Lagunenstadt, zu jenem erhabenen Gnadenbilde des Giovanni Bellini in S. Zaccaria, in dem seine edle Künstlerseele ihren höchsten Ausdruck gefunden hat.

Die anderen dem Guglielmo Organi in Forlì zugeschriebenen Arbeiten, die von Crowe und Cavalcaselle kurz genannt werden,[1] sind unbedeutend und ergeben keine neuen Gesichtspunkte. Eines anderen forlivesischen Künstlers mit Namen Restello wird gelegentlich einer Abschätzung in Ravenna Erwähnung gethan, woselbst derselbe sich zwischen 1350 und 1360 aufgehalten hat. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass dieser Künstler bei den in S. Maria in Porto fuori und S. Chiara ausgeführten Arbeiten mit thätig war, wie denn auch auf die Anlehnung des in der Pinakothek zu Forlì befindlichen Fragmentes der Anbetung der Könige an die gleiche Darstellung in S. Chiara zu Ravenna bereits hingewiesen wurde. Forlivesische Künstler haben in Ravenna gearbeitet, und so finden wir auch hier einen Schulzusammenhang, der die ganze Romagna durchzieht und die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten verbindet.

In Ferrara ist ein grösserer Freskencyklus in dem schwer zugänglichen Kloster Polesine di S. Antonio Abate erhalten, in dem die Art der im vorhergehenden besprochenen Künstler ersichtlich ist. Es sind dies besonders die in der Kapelle rechts vom Chor der inneren Kirche befindlichen Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und der Passion Christi. Tritt man in die leider sehr dunkle Kapelle

[1] It. A. II, p. 60.

ein, so erkennt man an der linken Wand oben die Darstellung Christi im Garten von Gethsemane und die schlafenden Jünger, darunter die Gefangennahme und Verspottung des Herrn. Der unterste Teil der Wand enthält drei Darstellungen: Die Hinrichtung Johannes des Täufers, den Tanz der Herodias und Christus im Limbus. An der hinteren Wand der Kapelle sind die Gestalten Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten erkennbar, während die rechte Wand den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die Kreuzabnahme und die Beweinung enthält. Das Uebrige ist durch eine an die Wand gebaute Treppe verdeckt. In diesen Malereien, die nebst den noch zu erwähnenden der linken Chorkapelle die ältesten sind, kann man dieselbe Art erkennen wie sie uns in dem Altarbilde des Pace in der Pinakothek zu Faenza entgegentrat, dessen Typen mit den rundlichen Köpfen, den von den Lidern halb verdeckten Augen, dem breiten Nasenansatz und derselben Form der Hände und Füsse hier wiederkehren. Ein Vergleich der Passionsszenen des Pace mit den gleichen Freskodarstellungen der rechten Chorkapelle im Kloster S. Antonio Abate lässt es sogar mit Sicherheit aussprechen, dass die letzteren von der Hand des Pace da Faenza herrühren. Ganz ähnlich im Stile, aber doch nicht so altertümlich erscheinen die Fresken der links vom Chor befindlichen Kapelle. Hier ist an der sehr zerstörten linken Wand oben die Verkündigung, darunter die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel zu sehen. Die rechte Wand zeigt oben die Flucht nach Aegypten, darunter den bethlehemitischen Kindermord, den zwölfjährigen Jesus im Tempel und ganz unten den Tod der Maria und die Aufnahme ihrer Seele in das Paradies, sodann die von sechs Engeln zum Himmel emporgetragene Maria, die dem unten stehenden Thomas ihren Gürtel reicht. Zwischen den beiden letztgenannten Darstellungen befindet sich der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Am Fusse des Kreuzes kniet Magdalena. Unter diesem Fresko ist die Jahreszahl 1407 erkennbar. Der Stil dieser Fresken verrät einen etwas vorgeschritteneren Künstler, die Hintergründe sind ausgebildeter als in der Kapelle zur Rechten des Chors, die Figuren selbst aber noch ganz flächenhaft, und der Gesamteindruck ist in Anbetracht der Entstehungszeit der Fresken ein unerfreulicher. Im Chore selbst befindet sich an der linken Wand eine Darstellung einer Madonna del latte mit sechs Heiligen, links Sebastian, Antonio Abate und ein Märtyrer, rechts der Engel Gabriel, Franziskus und Agathe in Halbfiguren. Am Choreingang sind die Heiligen Placidus und Benedikt dargestellt. Unter der Darstellung der linken Wand befindet sich die Inschrift:

hoc opus fieri fecit soror Agnetis
de Fontana Milesimo CCCCXXXIII.

In diesem Fresko mit Crowe und Cavalcaselle[1] die Art des Antonio da Ferrara zu erblicken, erscheint unmöglich; auch hat dasselbe nicht die geringste Aehnlichkeit mit den Malereien der Kapelle Bolognini in S. Petronio zu Bologna, woselbst dieselben Forscher die Hand Antonios wahrzunehmen glauben, und ebensowenig mit den in der Pinakothek zu Urbino befindlichen Tafelgemälden dieses Künstlers, nämlich der 1439 bezeichneten grossen Madonna mit Heiligen, dem auferstandenen Christus (Nr. 113) und der Madonna (Nr. 124) mit den auf demselben Bilde befindlichen Darstellungen der Kreuzigung, Verkündigung und den Heiligen Catharina, Georg, Augustin und Hieronymus. Während sich in dem Fresko des Chores von S. Antonio Abate in Ferrara noch die ältere Weise der romagnolischen Schule, freilich in grösserer Vollkommenheit und Rundung der Formen, kundgiebt, lässt sich in den genannten in der Pinakothek zu Urbino befindlichen Gemälden Antonios da Ferrara die Art des Umbrers Gentile da Fabriano erkennen,[2] und aus der Formensprache dieses Meisters und aus seinem ihm eigenen kraftvollen Empfinden setzen sich die Elemente der Kunst Antonio Albertis zusammen. So sehen wir die ferraresische Malerei auf dem Punkte, wo sie in ein neues Stadium der Entwickelung zu treten im Begriffe ist, von der umbrischen Schule beeinflusst werden, denn in Antonio da Ferrara müssen wir den Vorläufer und ersten Lehrer des Francesco Cossa erkennen, wie es auch schon Laderchi[3] ausgesprochen hat. Hatte der Einfluss der romagnolischen Schule sich im 14. Jahrhundert auch auf Ferrara erstreckt, wie es sich bei Betrachtung der Fresken im Kloster S. Antonio Abate, dem Mezzaratta Ferraras, ergeben hat, so tritt nun mit Antonio Alberti im Anfange des 15. Jahrhunderts die umbrische Weise eines Gentile da Fabriano verbunden mit dem würdevollen Ernst, der dem ferraresischen Quattrocento eigen ist, in den Vordergrund und verdrängt jene primitive Kunstrichtung der vorausgehenden Zeit. Antonios Schüler Francesco Cossa konnte sich dann dem Einflusse Pieros della Francesca, der nach Vasari von Herzog Borso gerufen im Palaste malte, nicht entziehen, und ausserdem wirkte Mantegnas Kunst auf ihn, sodass die ursprünglichen Elemente seines ersten Lehrers bei ihm

[1] It. A. IV, p. 96.
[2] cf. Thode im Archivio storico dell' Arte. 1888, p. 139.
[3] Camillo Laderchi, La Pittura Ferrarese, Ferrara 1857.

verschwinden, bis sie dann nach seiner Uebersiedelung nach Bologna durch Franceso Francia geweckt wieder hervortreten.[1]

Hatten, wie wir oben sahen, bolognesische Künstler in der Kirche zu Pomposa gearbeitet, so finden wir auch im nahen Ferrara in der Kirche S. Andrea Fresken, die mit denen der Kirche Mezzaratta in enger Verbindung stehen und darauf schliessen lassen, dass auch hier ein bolognesischer Künstler thätig war. Vielleicht ist es jener Cristoforo gewesen, von dem nicht feststeht, ob er aus Ferrara oder Bologna stammt, und von dessen Hand die Galerie zu Ferrara drei kleine Bilder bewahrt. Diese Fresken, wie auch die sonst noch in Ferrara befindlichen und von Crowe und Cavalcaselle erwähnten Reste lassen in Typen und Farbengebung denselben Charakter erkennen, wie er uns als der romagnolischen Schule eigen so oft entgegengetreten ist.

---

[1] Dem Gentile da Fabriano steht auch ein Freskencyklus in der Kirche S. Aldobrando oberhalb Fossombrone bei Urbino nahe. Dargestellt ist die Legende des hl. Aldobrando in vier Abteilungen.

1. Der Heilige, zu Bette liegend, macht ein gebratenes Rebhuhn, das ihm von zwei Männern auf einer Schüssel gebracht wird, wieder lebendig.

2. Er empfängt im Bette liegend eine Schüssel mit Kirschen, die mitten im Winter auf seinen Wunsch am Baume wuchsen.

3. Er heilt einen Besessenen und zwei Krüppel.

4. Tod des Heiligen.

Auf allen diesen Darstellungen ist der Heilige im Bette liegend dargestellt, welches sich in einem Zimmer mit getäfelter Decke und mit Platten belegtem Fussboden befindet. Die Raumwirkung verkürzt zu geben, war das Bestreben des Malers, und es tritt dasselbe Problem zu Tage, wie es sich Masaccio in seinem Fresko des Todes des heil. Ambrosius in S. Clemente zu Rom gestellt hat. Der ganze Innenraum, das Lager und die Gestalt des greisen Aldobrando erinnern lebhaft an Masaccios Fresko. Auch dieser war um jene Zeit von Gentile da Fabriano beeinflusst; soll man hier das Zurückgehen auf das gleiche Vorbild annehmen dürfen?

SCHLUSS.

Wir haben im vorhergehenden die Entwickelung der romagnolischen Schule durch ein Jahrhundert hindurch verfolgen können. Von dem 1307 datierten Altarbilde des Giuliano da Rimini in der Sakristei des Domes von Urbania bis zu den mit der Jahreszahl 1407 bezeichneten Fresken in der Kirche des Klosters S. Antonio Abate in Ferrara sind in ununterbrochener Reihe die Arbeiten einer bestimmten künstlerischen Richtung an unserem Auge vorübergezogen. Bedeutende Künstler waren es nicht, die jene Arbeiten ausgeführt haben. Das grosse Beispiel Giottos nachzuahmen war auch ihr Bestreben, ohne dass es ihnen jedoch jemals gelungen wäre, das Vorbild zu erreichen. Und zwar sind es ausschliesslich die frühen Werke Giottos in Assisi, an die sich die romagnolischen Künstler anlehnen, und aus ihnen hat sich ihr Stil oder besser ihre Richtung entwickelt. Aus der Chronik des Riccobaldo geht hervor, dass Giotto vor 1312 in Rimini gearbeitet hat, und in Anbetracht des dem jugendlichen Giotto sich nähernden Stiles der riminesischen Künstler wäre man geneigt, diesen Aufenthalt Giottos in Rimini ganz früh anzusetzen, da sich bei ihnen ein Zusammenhang mit Giottos späteren Werken nicht mehr geltend macht. Daneben aber sind in ihren Arbeiten Eigentümlichkeiten verkörpert, die jene Künstler von der Natur mitbekamen, und die es berechtigt erscheinen lassen, sie als eine gesonderte Schule zu betrachten. Es ist dies vor allem ein zartes Empfinden für das Liebliche in der Erscheinung und die Harmonie der Farbengebung, Eigenschaften, die sie mit ihren umbrischen und sienesischen Nachbarn gemeinsam haben, und die gar nicht anders als durch die Gemeinsamkeit der Abstammung zu erklären sind. Wie in Siena und Umbrien trat uns in den Arbeiten der romagnolischen

Künstler ein Bestreben entgegen gerichtet auf die Schönheit der äusseren Erscheinung. Ihre in reich gemusterte rundzügige wellenförmig gefältelte Gewänder gekleideten Gestalten haben in ihrer Haltung etwas Weiches, Anmutiges, man möchte sagen Knochenloses, was sie deutlich von den gleichzeitigen florentiner Arbeiten unterscheidet. Der Kompromiss zwischen diesen Empfindungsmomenten und den früh en giottesken Formen — hierin dürfen wir das Charakteristische des romagnolischen Stiles erkennen. Dazu kommt eine Vorliebe für genrehafte Züge und auch für Porträtdarstellungen. Giotto hatte in seinen Malereien der Nikolauskapelle der Unterkirche in Assisi, im Palazzo del Podestà zu Florenz und auf der Darstellung des Weltgerichtes in der Arenakapelle zu Padua den ersten Schritt nach dieser Seite gethan, ihm schliesst sich Giuliano da Rimini in seinen Stifterfiguren des Altarbildes von 1307 in Urbania, in welchen wir ein wackeres Bemühen um Indivualisierung bemerken, unmittelbar an. Die kniende Gestalt des geistlichen Stifters im Chor der Kirche zu Pomposa, die Dante und Guido da Polenta genannten Männerporträts auf der Darstellung der Vertreibung Joachims in S. Maria in Porto fuori zu Ravenna, die für Francesca und Chiara da Polenta geltenden Mädchen auf der gegenüber liegenden Chorwand derselben Kirche sind als frühe Beispiele besonders hervorzuheben.

Dieser erfreulichen, wenn auch nur bescheidene Resultate ergebenden Bethätigung der romagnolischen Künstler im Trecento entsprach die Entwickeluug nicht, welche die Kunst dieser Gegenden im 15. Jahrhundurt nahm. Während in Florenz mit dem Auftreten Masaccios, Brunellescos und Donatellos neue Probleme in den Vordergrund traten und die Geister beschäftigten, während hier alles Leben, Streben und Bewegung war, und wie früher Cimabue vor Giotto, jetzt Giotto vor Masaccio versank, blieben in der Romagna die Künstler bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts beim Alten stehen und konnten ebensowenig wie die Sienesen aus eigener Kraft eine fortschrittliche Entwickelung hervorbringen. Erst nach 1450 treten bedeutende Erscheinungen auf unter Einwirkung der florentinischen und umbrischen Kunst. In Forlì entsteht ein Schüler Piero della Francescas und der Florentiner, der grosse Melozzo, und von Piero wie anderseits von Mantegna beinflusst erhebt sich in Francesco Cossa und Cosimo Tura eine ferraresische Kunst, zu gleicher Zeit als auch in Bologna ein neues, in Francia bestimmte Gestaltung gewinnendes Leben sich geltend macht. Nur in Ravenna herrscht nun auch in der Kunst das Schweigen des Todes, in das erst am Anfang des 16. Jahrhunderts ein schwacher Abglanz venetianischer Farbenfreude hineinleuchtete.

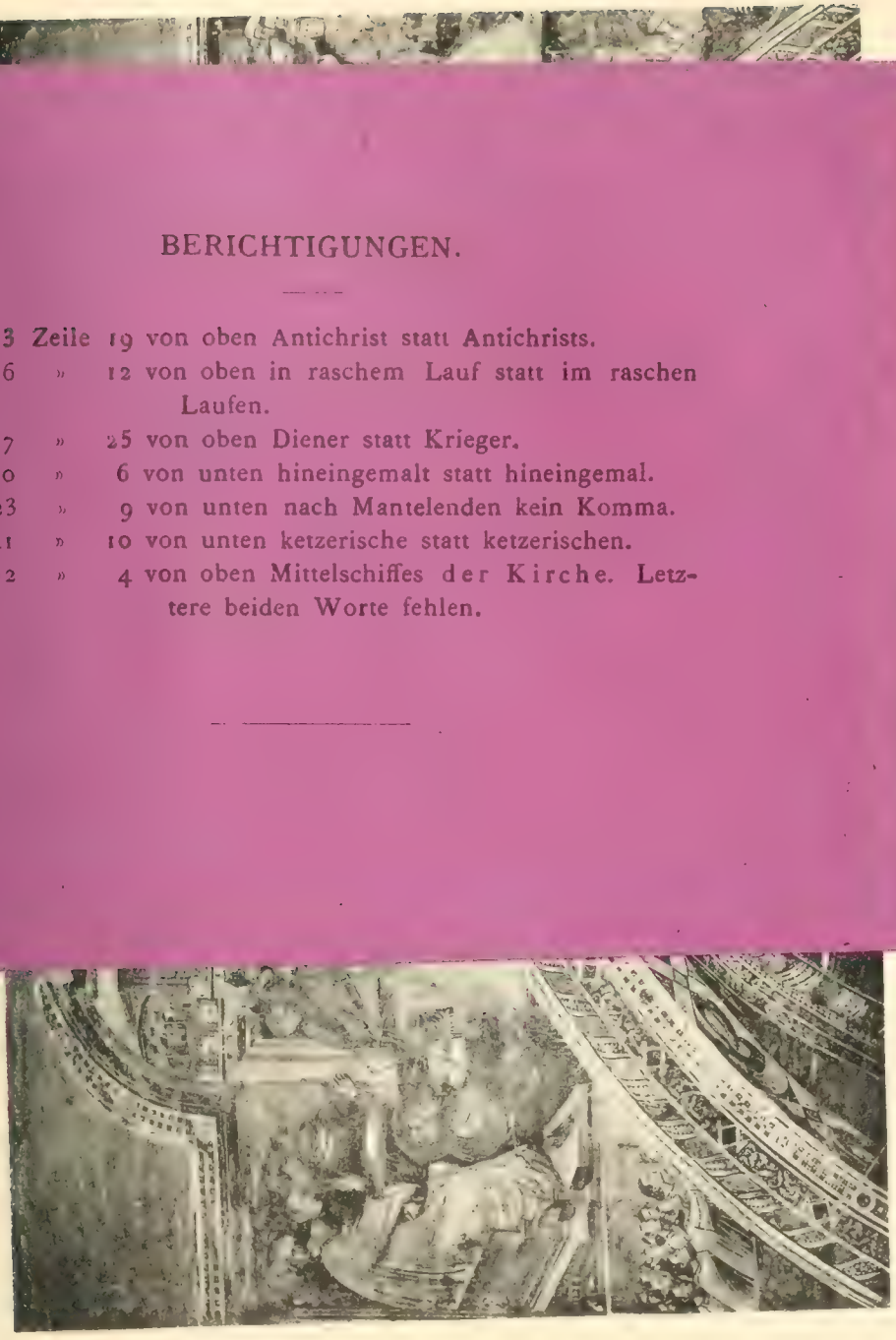
INHALT.

Seite

Vorwort VII
Einleitung IX
I. Die Fresken der Kirche S. Maria in Porto fuori zu Ravenna . 1
II. S. Maria di Pomposa 10
III. Entstehung und Ausführung der Fresken 43
IV. Die Künstler 63
V. Andere Werke der Schule 75
VI. Die Bolognesen 95
VII. Die Arbeiten der Schule in Faenza, Forlì und Ferrara . . . 112
Schluss 122

BERICHTIGUNGEN.

Seite	3	Zeile	19 von oben Antichrist statt Antichrists.
»	16	»	12 von oben in raschem Lauf statt im raschen Laufen.
»	17	»	25 von oben Diener statt Krieger.
»	20	»	6 von unten hineingemalt statt hineingemal.
»	23	»	9 von unten nach Mantelenden kein Komma.
»	41	»	10 von unten ketzerische statt ketzerischen.
»	52	»	4 von oben Mittelschiffes der Kirche. Letztere beiden Worte fehlen.



GESCHICHTE DES ANTICHRIST UND JÜNGSTES GERICHT.
FRESKO DER KIRCHE S. MARIA IN PORTO FUORI ZU RAVENNA.

GESCHICHTE DES ANTICHRIST UND JÜNGSTES GERICHT.
FRESKO DER KIRCHE S. MARIA IN PORTO FUORI ZU RAVENNA.

Abb. 2.

TEMPELGANG DER MARIA.

FRESKO DER KIRCHE S. MARIA IN PORTO FUORI ZU RAVENNA.

TOD DER MARIA.

FRESKO DER KIRCHE S. MARIA IN PORTO FUORI ZU RAVENNA.

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD.

FRESKO DER KIRCHE S. MARIA IN PORTO FUORI ZU RAVENNA.

Abb. 4.

Abb. 5.

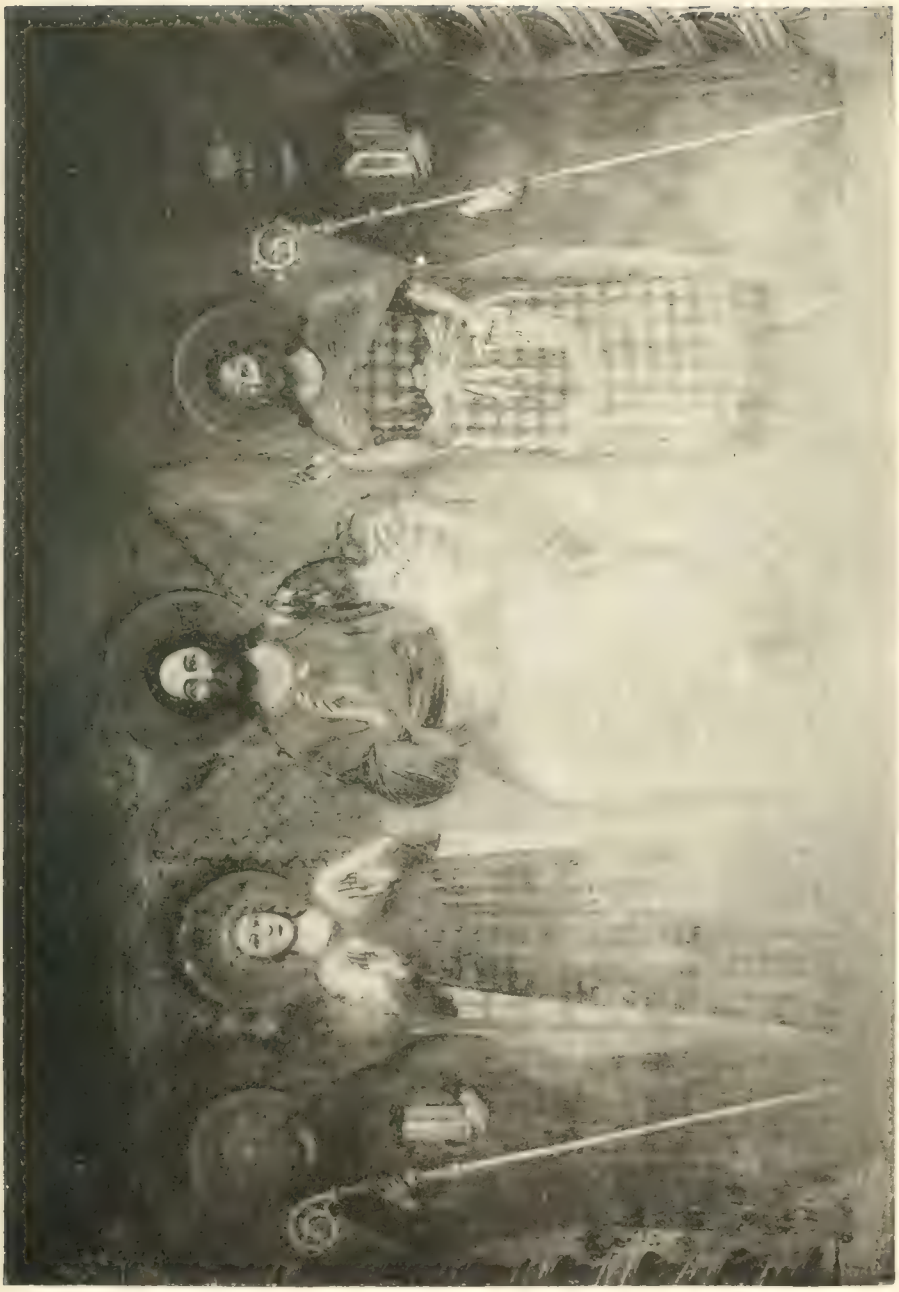
APOKALYPTISCHE DARSTELLUNG.

FRESCO DER KIRCHE S. MARIA DI POMPOSA.

CHRISTUS IN DER MANDORLA.

FRESKO IM CHOR DER KIRCHE S. MARIA DI POMPOSA.

Abb. 6.



DER THRONENDE CHRISTUS MIT HEILIGEN.

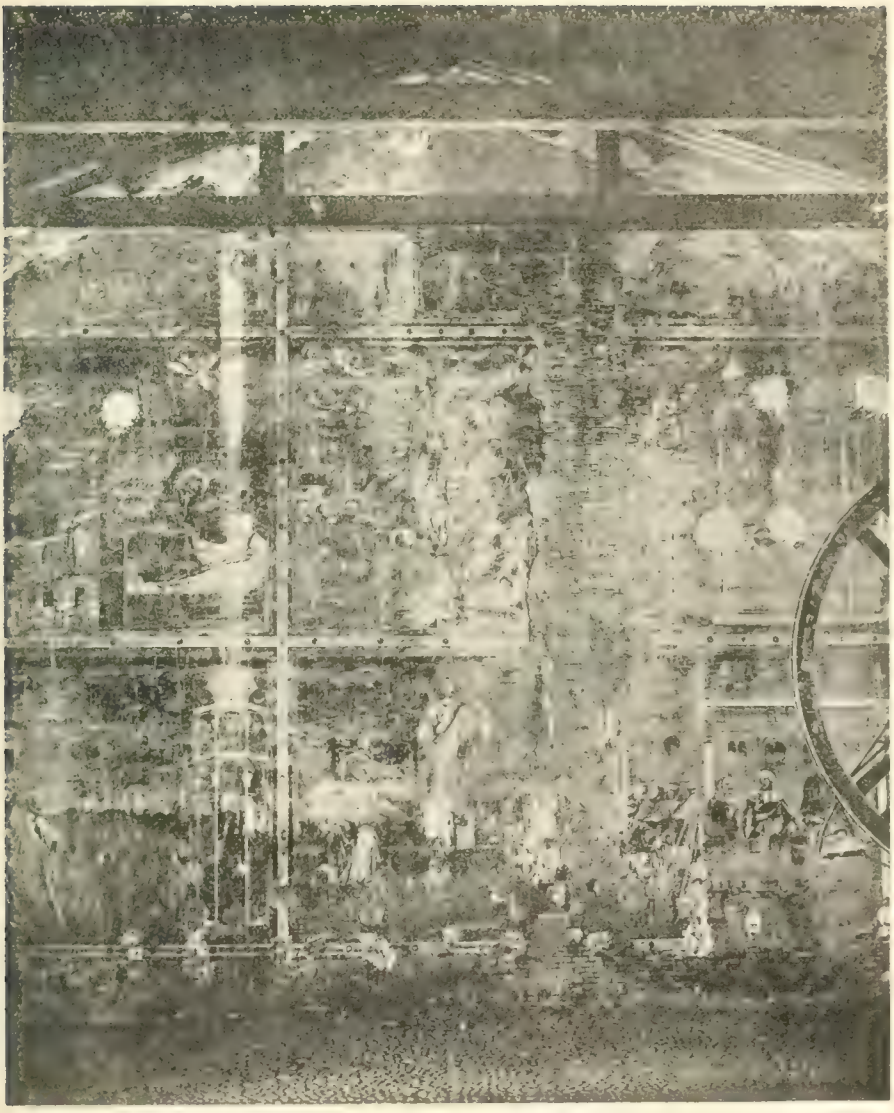
FRESKO IM REFEKTORIUM DER ABTEI S. MARIA DI POMPOSA.

GIULIANO DA RIMINI: MARIA MIT HEILIGEN.
URBANIA, DOMSAKRISTEI.

Abb. 8.

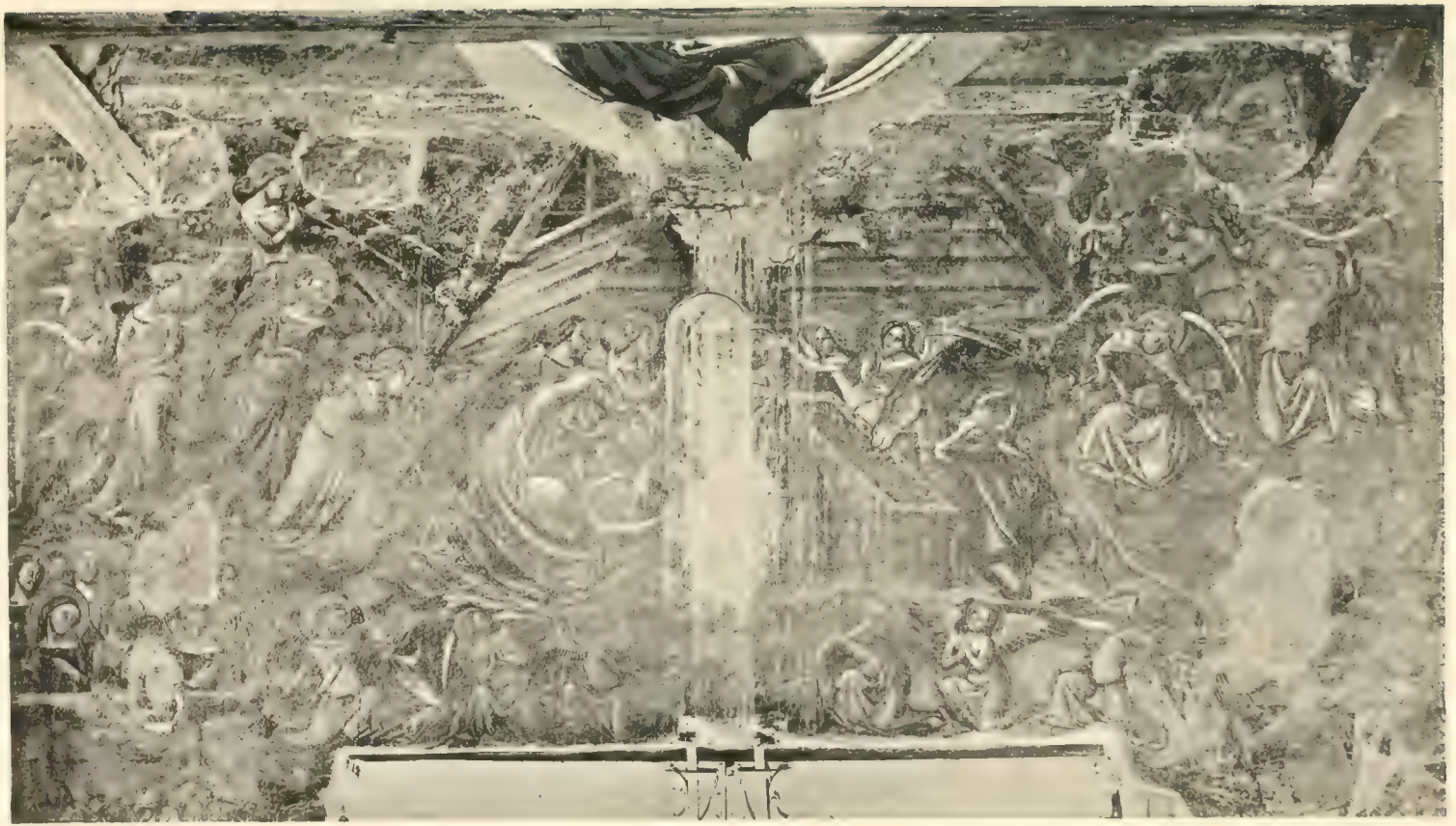
GIOVANNI BARONZIO: MARIA MIT KIND UND ENGELN.
URBINO, PINAKOTHEK. (DETAIL.)

Abb. 9.



FRESKO DES FRANCESCO DA RIMINI.

BOLOGNA, S. FRANCESCO.



PRESEPIO DES VITALE.

FRESKO DER KIRCHE MEZZARATTA IN BOLOGNA

2490 4

ND
619
R7B7

Brach, Albert
Giotto's Schule in der Romagna

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY